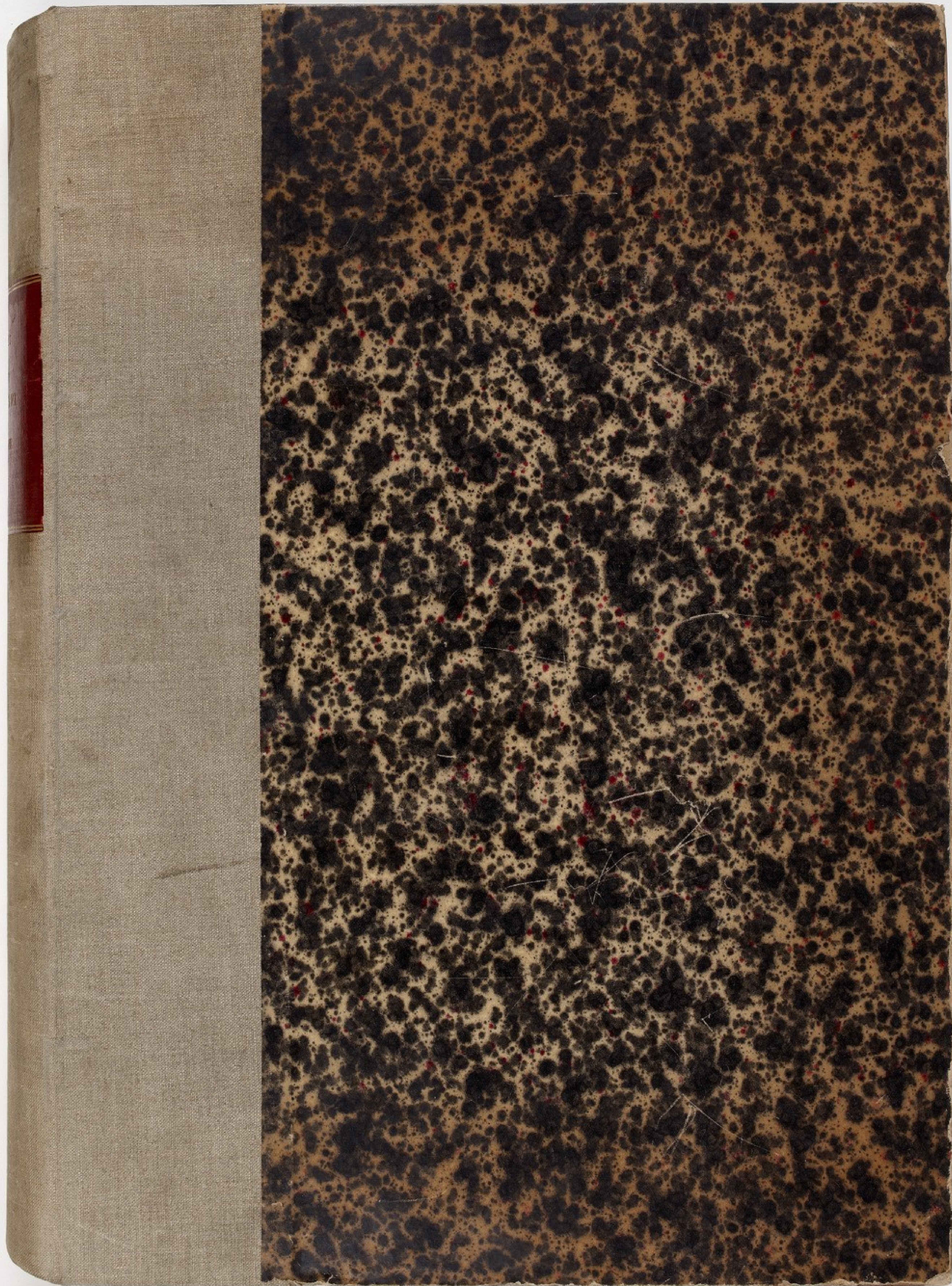
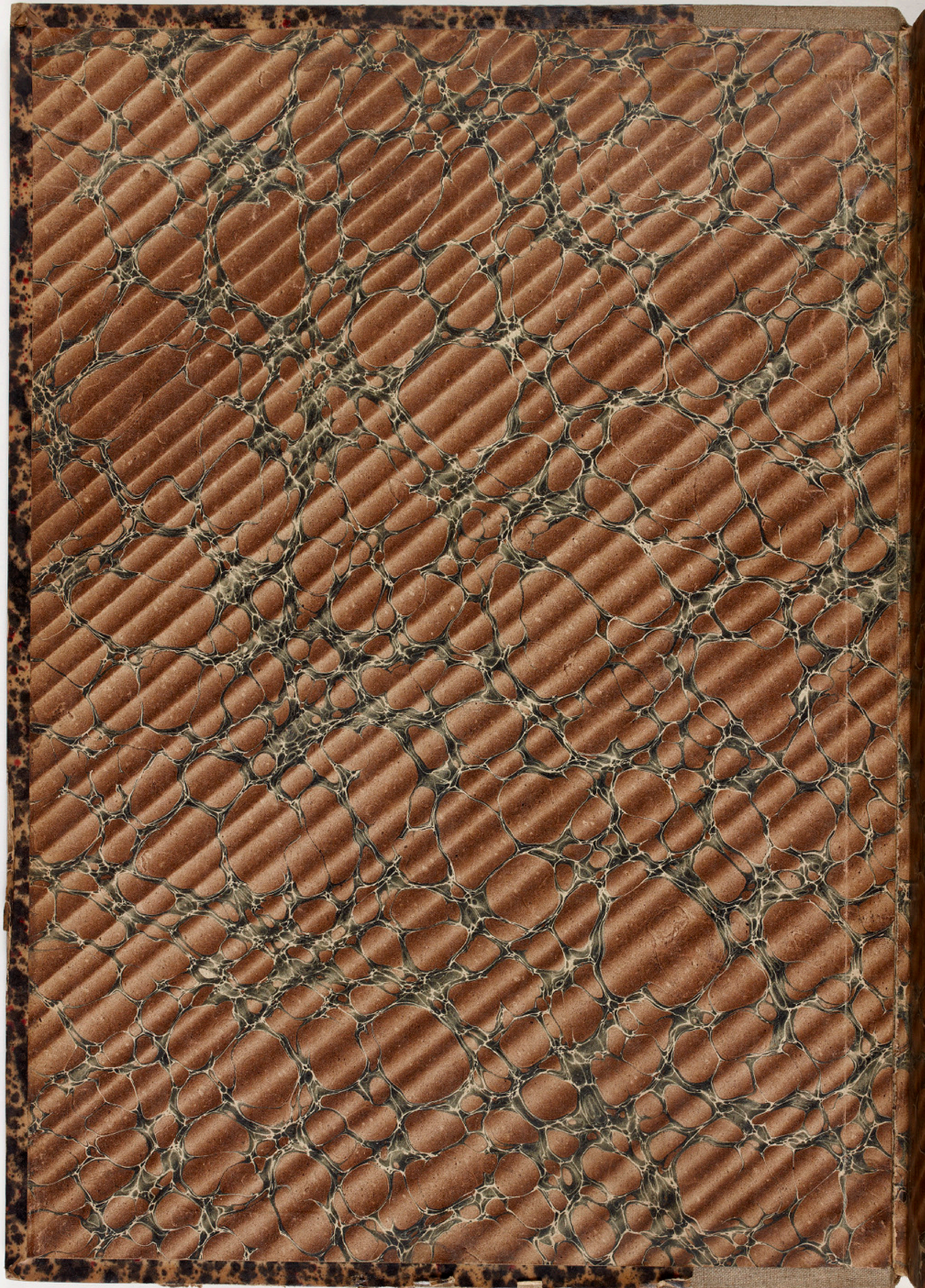
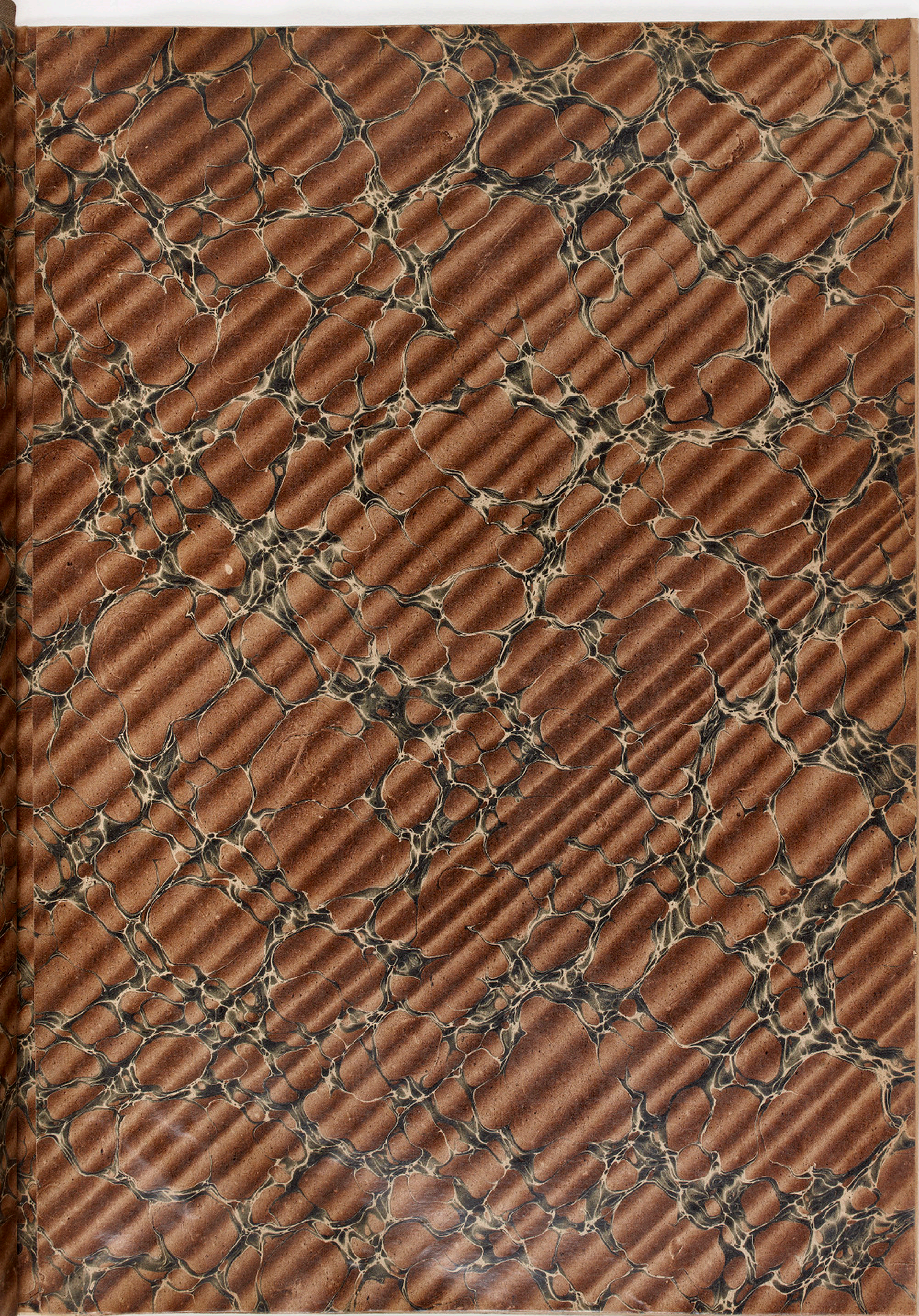
L'Ornement polychrome. Cent planches en couleurs... contenant environ 2.000 motifs de tous les styles, art ancien et [...]







DEUXIÈME SÉRIE



DE

L'ORNEMENT

POLYCHROME

PARIS. — Chromolithographie et Typographie de FIRMIN-DIDOT et Cie, rue Jacob, 56.

L'ORNEMENT



POLYCHROME

DEUXIÈME SÉRIE

CENT VINGT PLANCHES EN COULEUR

OR ET ARGENT

ART ANCIEN ET ASIATIQUE

MOYEN AGE, RENAISSANCE, XVIIe, XVIIIe ET XIXe SIÈCLES

RECUEIL HISTORIQUE ET PRATIQUE

AVEC DES NOTICES EXPLICATIVES

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION

DE M. A. RACINET

AUTEUR DE L'ORNEMENT POLYCHROME (1re SÉRIE), DU COSTUME HISTORIQUE, ETC.



PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET Cie

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT

RUE JACOB, Nº 56

PRÉFACE DES ÉDITEURS.





L'IDÉE mère et le plan du grand recueil, dont la deuxième série se termine aujourd'hui, sont trop connus par la première pour que nous ayons à les développer ici.

*Les deux volumes sont ou seront dans les mêmes mains, et le lecteur trouvera en tête du premier l'*Introduction générale *où se trouvent exposés les principes généraux de l'art ornemental, tels que les a conçus le génie particulier des différentes races, tels que se les sont transmis les civilisations successives.*

Le plan est resté le même dans les deux publications et les éléments dont se compose la seconde s'introduisent naturellement dans les divisions de la première, pour les enrichir et les compléter. Il en résulte qu'avant même qu'une réunion des planches des deux volumes, disposées méthodiquement, ait été mise à la disposition du public, les possesseurs du premier, qui sont devenus ou deviendraient acquéreurs du second, peuvent, grâce à la rubrique mise en tête de chaque planche, classer l'ensemble dans un ordre logique.

C'est, en effet, pour combler les lacunes et répondre aux desiderata que pouvait offrir l'œuvre première, si favorablement accueillie du public compétent, que, déférant au vœu de notre nombreuse clientèle, nous lui donnons une suite, conçue dans le même esprit et sous la même direction.

Grâce au supplément de 120 planches, qui porte à 220 le nombre total, nous croyons pouvoir affirmer que, quelque vaste que puisse paraître la matière, rien n'a été omis de ce qu'il est essentiel au praticien de connaître.

Parmi les compléments les plus remarquables qu'offre ce nouveau recueil, nous signalerons particulièrement certaines séries entièrement nouvelles, telles que l'ornementation slavo-russe, si intéressante, que l'exposition de Moscou en 1883 a mise en lumière et qui nous manquait au moment de la publication originaire. On remarquera aussi les développements particuliers donnés aux diverses branches de l'art oriental et, par contre, aux productions multiples des arts de la Renaissance et des

époques plus modernes des dix-septième, dix-huitième et dix-neuvième siècles. La reproduction, non plus fragmentaire, mais intégrale, dans une réduction très lisible encore, de certains types, tels que des pages entières de Coran ou certains meubles de Boulle, est aussi une des heureuses innovations de cette nouvelle série. On y trouvera encore des exemples frappants de l'emploi de la figure humaine dans la décoration, avec les acceptions diverses que lui ont données, depuis les Égyptiens et les Grecs, les différents styles inspirés par les tendances particulières de chaque époque et de chaque nation.

Sans insister sur la conscience qui a présidé à l'accomplissement des promesses de notre programme, nous nous bornerons en terminant, à rendre à ceux qui ont donné leur concours à l'œuvre qui s'achève aujourd'hui une justice que le public, de son côté, continuera à ne pas leur refuser.

Citons en première ligne M. Racinet qui, déjà connu par ses travaux antérieurs, justement remarqués (auxquels est venue s'ajouter depuis la grande œuvre du Costume historique*), avait pris si pleinement possession de son sujet dans la direction et l'exécution des planches de la première série. Il a su mettre au service de la seconde, fortifiées encore par l'expérience acquise, les rares qualités qui le distinguent : la connaissance approfondie de la matière, grâce à laquelle, puisant aux meilleures sources, il sait s'attacher à ce qui est essentiel et typique dans chaque sujet, en laissant de côté ce qui n'est que secondaire ou accidentel; le sentiment inné de la composition et de l'harmonie dans l'agencement des sujets de chaque planche; enfin la compétence technique et pratique qui fait de lui le directeur écouté des exécutants et lui permet de tirer parti des progrès que chaque jour apporte dans des reproductions de moins en moins éloignées de la perfection.*

C'est de son propre désir, d'ailleurs, que nous nous faisons les interprètes, en mentionnant ici avec l'éloge auxquels ils ont droit, ceux de ses collaborateurs dont le nom ne figure pas au bas des planches, mais qui ont apporté leur contingent dans les travaux préparatoires : MM. Berthier, Th. Legrand, Leyendecker, Raymond Pelez, peintres; Chauvet, architecte; Cron, Saint-Elme-Gautier, Proust et Waret, dessinateurs; Dufour, graveur sur pierre; et à des titres divers, MM. Brossé, Comat, Daversin, Dousselin, Jauvin, Kremer, Lechenet, Lemoine, Léveil, Vierne.

C'est dans le même esprit que nous inscrivons aussi à cette place les noms de ceux dont le concours intelligent et zélé assure à notre recueil la belle qualité d'impression remarquée de tous et qui fait honneur à MM. Alph. Delamotte, chef d'atelier, Simiand, Roussel, Parain, Delamotte fils, reporteurs et pressiers, Leroux, Barreyroux, Bourbon, Pouchat et Bootz, chefs d'équipe.

FIRMIN-DIDOT ET CIE.

TABLEAU DE CONCORDANCE

DES SIGNES ET TITRES MIS SUR LES PLANCHES

AVEC LES NUMÉROS DE L'ORDRE A SUIVRE DANS LE RECUEIL.

Numéros.	Titres.	Signes.	Numéros.	Titres.	Signes.
I.	Égyptien	La tête de bouc.	XXXIX.	Celtico-byzantin . .	La casserole.
II.	*Id.*	La cocotte en papier.	XL.	Byzantin	La brouette.
III.	*Id.*	La potence.	XLI.	Celtico-byzantin. . .	La charnière.
IV.	Grec.	La guérite.	XLII.	Moyen âge	Le tamis.
V.	Gréco-romain. . . .	La croix à la Jeannette.	XLIII.	Celtique	La meule à repasser.
VI.	Chinois.	L'obus.	XLIV.	Moyen âge	La girouette.
VII.	*Id.*	La fourchette.	XLV.	*Id.*	Le litre.
VIII.	*Id.*	Le luth.	XLVI.	*Id.*	L'habit.
IX.	*Id.*	L'entonnoir.	XLVII.	*Id.*	Le ballot.
X.	Japonais	Le niveau.	XLVIII.	*Id.*	Le shako.
XI.	Japon.	Le poêle.	XLIX.	*Id.*	Le cor de chasse.
XII.	*Id.*	Le rabot.	L.	*Id.*	Le cadenas.
XIII.	Japonais	Le soufflet.	LI.	*Id.*	Le sac de soldat.
XIV.	Japon.	La feuille de vigne.	LII.	*Id.*	La fourche.
XV.	*Id.*	Le tire-bouchon.	LIII.	*Id.*	La roue d'engrenage.
XVI.	Japonais	Le pli cacheté.	LIV.	Romano-byzantin. .	La béquille.
XVII.	Japon.	La babouche.	LV.	Moyen âge	La molette.
XVIII.	Indou.	Les cartes à jouer.	LVI.	*Id.*	Le sablier.
XIX.	Indo-persan.	La jumelle.	LVII.	*Id.*	La tortue.
XX.	*Id.*	Le pied de cheval.	LVIII.	*Id.*	Le dé à jouer.
XXI.	*Id.*	La psyché.	LIX.	*Id.*	Le verrou.
XXII.	*Id.*	Le seau.	LX.	*Id.*	Le plumeau.
XXIII.	*Id.*	Le damier.	LXI.	*Id.*	La rosace.
XXIV.	*Id.*	Le poids.	LXII.	*Id.*	Le canif.
XXV.	*Id.*	Le bras.	LXIII.	Russe.	La brosse.
XXVI.	*Id.*	Le crochet.	LXIV.	*Id.*	Le tambour.
XXVII.	Persan	Le hibou.	LXV.	*Id.*	Le fer à repasser.
XXVIII.	*Id.*	La roulette.	LXVI.	*Id.*	Le chapeau.
XXIX.	*Id.*	Le pot de fleurs.	LXVII.	*Id.*	La baïonnette.
XXX.	*Id.*	Le lapin.	LXVIII.	*Id.*	Le rat.
XXXI.	*Id.*	Le méandre.	LXIX.	*Id.*	La grue.
XXXII.	*Id.*	L'enclume.	LXX.	*Id.*	L'objectif.
XXXIII.	Indo-persan.	Le corset.	LXXI.	Arménien.	La faulx.
XXXIV.	Arabe.	Le robinet.	LXXII.	Moyen âge	Les castagnettes.
XXXV.	*Id.*	Le thermomètre.	LXXIII.	Renaissance	Le polichinelle.
XXXVI.	*Id.*	Le cric.	LXXIV.	*Id.*	La couchette.
XXXVII.	Mauresque	La plume.	LXXV.	*Id.*	La boîte au lait.
XXXVIII.	Ottoman	La lampe.	LXXVI.	*Id.*	Le domino.

Numéros.	Titres.	Signes.	Numéros.	Titres.	Signes.
—	—	—	—	—	—
LXXVII.	Renaissance.	La tente.	XCIX.	Renaissance.	Le poupon.
LXXVIII.	*Id.*	La cible.	C.	XVIe siècle	Le hérisson.
LXXIX.	*Id.*	La perruque.	CI.	*Id.*	Le rouet.
LXXX.	*Id.*	Le patin.	CII.	XVIe-XVIIIe siècle. .	Le piton.
LXXXI.	*Id.*	La montre.	CIII.	XVIIe siècle	Le fauteuil.
LXXXII.	*Id.*	La vis d'Archimède.	CIV.	*Id.*	Le moulin à café.
LXXXIII.	*Id.*	Le chien de fusil.	CV.	*Id.*	Le scorpion.
LXXXIV.	*Id.*	L'épaulette.	CVI.	*Id.*	Le harpon.
LXXXV.	*Id.*	La table.	CVII.	*Id.*	L'almanach.
LXXXVI.	*Id.*	La crécelle.	CVIII.	*Id.*	Le porte-crayon.
LXXXVII.	*Id.*	La chaumière.	CIX.	*Id.*	La clé anglaise.
LXXXVIII.	*Id.*	La fontaine.	CX.	*Id.*	La toupie.
LXXXIX.	XVIe siècle	Le bec de gaz.	CXI.	*Id.*	Le pantalon.
XC.	Renaissance.	La griffe d'oiseau.	CXII.	XVIIe-XVIIIe siècle. .	L'éperon.
XCI.	*Id.*	La poulie.	CXIII.	XVIIe siècle.	La marmite.
XCII.	XVIIe siècle.	Le baquet.	CXIV.	XVIIIe siècle	La pipe.
XCIII.	XVIe siècle	Le parasol.	CXV.	*Id.*	Le ballon.
XCIV.	Renaissance	Le calice.	CXVI.	*Id.*	La musette.
XCV.	*Id.*	Le singe.	CXVII.	*Id.*	La pensée.
XCVI.	XVIe siècle	Le chenet.	CXVIII.	*Id.*	Le billot.
XCVII.	XVIe-XVIIe siècle . .	La chaîne.	CXIX.	XIXe siècle	Le broc.
XCVIII.	*Id.*	La boucle.	CXX.	*Id.*	Le binocle.

N. B. — Afin d'éviter toute erreur possible dans le classement, nous signalerons une différence qui s'est produite par mégarde (Pl. XI) entre le signe du *poêle*, ainsi gravé sur la planche et de cette manière sur le texte :

Quant à quelques autres légères différences provenant de signes, quelque peu grandis ou inversés dans le texte, comme elles ne peuvent donner lieu à aucune méprise pour le classement ou la reliure, il est inutile de les indiquer.

EGYPTIAN

EGYPTIEN

AEGYPTISCH



Lestel, lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie Paris



ÉGYPTIEN.



HAUTS ET BAS-RELIEFS COLORIÉS. — PEINTURES. — OBJETS DIVERS.

En rapprochant, dans cette page, des éléments aussi essentiellement différents que le sont des colosses appartenant à la grande architecture, et des objets du volume d'un flacon de main, d'un vase à collyre, en y mettant en regard de simples peintures et des bas-reliefs, nous avons pour but d'indiquer la nature et l'abondance des ressources dont les Égyptiens disposaient sous l'unité du style de leurs décors. La haute sérénité de la statuaire aux grandes lignes y était en harmonie avec le dessin géométral des êtres et des choses représentés dans les bas-reliefs et par la peinture. L'interprétation de la nature s'y arrêtait le plus généralement aux formes synthétiques; mais on obviait à la monotonie de la facture par la variété des types empruntés à la nature vivante, depuis l'homme jusqu'à l'insecte, depuis la plante jusqu'à l'oiseau. Les combinaisons idéales des méandres rectilignes et des déroulements contournés des Égyptiens sont assurément fort intéressantes; mais, tout en reconnaissant leur ingéniosité sous ce rapport, on ne saurait méconnaître que le caractère foncier de ces combinaisons est commun à bien des peuples; la répétition d'un motif unique suivant les bordures, ou meublant les surfaces avec les agencements du dessin sans fin, est un expédient décoratif que les tresseurs de joncs et les tisseurs de la première heure ont connu partout. Il n'en est pas de même à propos du principe particulièrement vital, et véritablement sans bornes qui, a permis aux Égyptiens d'enrichir leurs décorations avec les productions de la faune et de la flore, sous des formules en quelque sorte disciplinées par le génie humain. Ce qui complète leur charme et donne aux éléments de ce genre leur haute saveur dans les monuments de la vieille Égypte, c'est que toutes les inspirations de ses artistes étaient étroitement puisées aux sources locales; c'est le fleuve-dieu, le Nil qui enfante tout ce monde spécial; ce sont les nénuphars de ses ondes, ses nymphæas, ses passereaux insectivores et pêcheurs, les scarabées de son limon; c'est son criquet aux invasions terribles, et, pour ne parler que du petit monde qui peuple ses eaux et ses rives, depuis le rat dévastateur, que le fellah d'aujourd'hui croit encore né de la terre que le Nil a fécondée, jusqu'aux mulots et aux hérissons, jusqu'à des espèces disparues, comme la musaraigne, en si grande vénération chez les anciens, et dont il ne reste plus en Égypte que les momies trouvées dans les catacombes de Sakkara, c'est partout et toujours la même source, le fleuve nubien et égyptien, sur lequel les rameurs continuent à psalmodier les vieux chants qui scandent de leur monotonie le mouvement cadencé de leurs avirons.

Indiquer quelques-uns des sous-genres, et aussi quelques-unes des intentions du symbolisme, doit suffire ici pour montrer l'étendue des ressources de l'artiste égyptien, ainsi que la nature générale du langage de sa plastique.

N°s 14 et 15. — Haut-relief. Vue de face et de profil d'un pilier — caryatide du *spéos* ou temple consacré à Phrè, le soleil, à Ibsamboul; *Abou-Sembil*, le père de l'épi, pour les Arabes.

Dans l'architecture égyptienne, les caryatides ne sont jamais employées comme supports, mais s'appuient toujours aux parties de la construction qui servent à cet usage.

Le temple d'Abou-Sembil est une de ces merveilles troglodytiques qui, comme les étonnants souterrains d'Ellora, se pratiquaient à même le roc. C'est une montagne de grès brèche, évidée, ciselée, découpée comme une noix : statues, piliers, corniches, poutres, autels, tout y est pris à même le rocher. « Figure-toi, dit M. Maxime du Camp, Notre-Dame de Paris taillée dans un seul bloc de pierre dure. »

La figure représentée, dont l'original a sept mètres de haut, est un portrait de Ramsès Sésostris; elle fait partie d'une suite de huit colosses, tous semblables, adossés à autant de piliers soutenant le plafond d'une salle intérieure, un *pronaos*.

Nous sortirions de notre cadre en nous arrêtant aux caractères ethniques de ce glorieux représentant des Rammessides. On voit, du reste, combien la tranquille solennité de ces effigies colossales est de nature à inspirer le recueillement, le respect. Cet atlantide à la tête un peu grosse est coiffé du *pschent*, composé du casque de guerre et de la mitre, sur lequel brille l'*uræus*, de prérogative royale. Les attributs tenus en main sont la crosse du pasteur, le *pedum*, et le fouet du maître, le *nekkekh*, *flagellum* ou fouet à deux lanières, symboles de la souveraineté. Le vêtement, unique, est le *schenti*, le pagne étroit aux plis ramenés de l'arrière à l'avant et maintenus par une ceinture dont l'agrafe en forme de cartouche s'additionne d'un pendentif en émaux cloisonnés aboutissant à une frange d'*uræus*. Un large collier, un bracelet au poignet, et un bracelet à chaque arrière-bras complètent la parure.

Toutes ces statues, ainsi que les bas-reliefs dont les murailles sont couvertes, y retraçant les hauts faits du héros, sont enduits d'une couche de stuc, sur laquelle a été achevé le travail du sculpteur, recouvert ensuite par des couleurs riches et variées.

Tout est typique dans ces figures, depuis le cartouche pharaonique de la ceinture, les yeux, dont l'ouverture est prolongée par la teinture du kohl, jusqu'à la barbe, véritablement la *royale;* car cette barbe, taillée en carré selon l'habitude des Égyptiens des hautes classes, et qui n'était d'ailleurs qu'un appendice postiche pour ces gens à la tête rasée, était portée par le souverain plus longue que toutes les autres. Le cordon qui attache la barbe est indiqué.

Les inscriptions hiéroglyphiques dont est chargé le pilier auquel le colosse est adossé exaltent le Pharaon, vainqueur en Asie et en Afrique. C'est « *le Soleil directeur de justice, l'approuvé du Soleil, l'aimé d'Ammon, Ramsès* enfin, c'est-à-dire Sésostris.

Champollion le jeune a vivement résumé l'impression que lui a causé le speos de Phré. « Je voudrais conduire dans ce grand temple, qui vaut à lui seul le voyage de Nubie, tous ceux qui refusent de croire à l'élégante richesse que la sculpture peinte ajoute à l'architecture. »

N° 21. — Bas-relief de grande proportion, peint et représentant une femme assise sur un trône à marchepied. Les sculptures de ce genre sont contournées d'un tracé incisé dans la pierre; la peinture est posée sur un enduit, et l'aspect général est celui d'une fresque. Le dessin est d'un géométral si sévère que, en général, la jambe en vue cache entièrement l'autre. La tête est du plus pur profil, mais le torse évolue de manière à montrer les deux épaules et à dégager le mouvement des bras.

Cette figure réunit les caractères généraux communs à toutes les divinités : la croix ansée, symbole de la vie divine, tenue par la main gauche, la droite portant le sceptre, une simple canne pour les déesses, se terminant en un bouton de lotus, dont la forme pleine est représentée n° 3.

Le *klaft*, la coiffure nationale, est surmonté d'une coiffure spéciale offrant la tête d'*Hator*, la Vénus égyptienne, avec son entourage de bandelettes, telle qu'on la voit dans les chapiteaux. Nous avons choisi cet exemple pour montrer de quelle façon les Égyptiens en usaient en certains cas, où ils ne craignaient pas de transgresser ouvertement le principe habituel de leurs profilés.

A défaut de la croix ansée et du sceptre, le signe caractéristique de chaque divinité se voyait sur sa tête formant la coiffure. Avec le nombre considérable des personnages du Panthéon égyptien, il était nécessaire que cette indication de la coiffure, qui pouvait être unique, fût de la plus grande clarté; c'est pourquoi, lorsque cette coiffure ne se prêtait pas au profilé comme la mitre, la pintade, etc., on représentait de face, sur la tête en profil, la coiffure caractéristique.

Le n° 20, à lui seul, expliquerait l'utilité de ce genre d'expédient d'une inconséquence voulue. C'est le haut d'un étendard royal; la figure est une personnification de l'Égypte, sa tête est surmontée de deux cornes, emblème de la génération, entre lesquelles brille le disque solaire. Ce couronnement représenté de profil serait incompréhensible.

La déesse provient du temple d'Isis, à Philæ. L'étendard est celui de Ramsès Sésostris.

La figure humaine se rencontre encore dans les peintures nos 4 et 12 dont les types sont exotiques. L'artiste, en les indiquant, a non seulement eu pour but de faire comprendre la provenance du contenu des récipients, mais il a su de plus expliquer la nature des rapports qui procuraient ces produits à la nation.

Le n° 4 est un vase balsamaire, caractérisé par son bouchon, et c'est à un tribut, comme ceux que les Ramsès vainqueurs imposèrent à la Syrie, que l'Égypte devait le parfum que le vase contient. La *géhenne* des deux asiatiques agenouillés dit assez que ce sont des vaincus, réduits alors à livrer, sous forme de tribut, les objets d'un commerce de la plus haute antiquité. « Les prêtres expliquèrent à Germanicus, visitant les ruines de Thèbes, que les Égyptiens prélevaient souvent des aromates en qualité de tribut sur les nations conquises. » L'ingénieux ornemaniste en dit autant que Tacite sur ce sujet. Et c'est avec la même clarté qu'il sait faire ressortir que le contenu du bassin porté par des naturels de l'intérieur africain était l'objet d'un libre échange. L'amphore sessile, n° 6, est encore un vase balsamaire ou unguentaire, comme le montre son lourd bouchon. La partie supérieure de ce vase est prise entre deux encolures de chevaux disposés en *bifrons*. C'est l'attelage d'un bige égyptien, richement houssé, solidement harnaché et empanaché de la plume d'autruche, comme on le voit au chariot de guerre pharaonique. Le contenu est sans doute un de ces onguents vivifiants dont on usait dans la toilette du cheval guerrier, soit avant, soit après la bataille. Peut-être aussi renferme-t-il quelques-uns de ces encens spéciaux dont la fumée enivrait, en donnant des ailes aux coursiers des Pharaons, que l'on voit dans les peintures lancés au grand galop dans les mêlées.

Du cheval de Dongolah on va ici à l'animalcule du genre hérisson, n° 13. Celui dont on a emprunté la physionomie pour en faire un petit vase à collyre, encore garni de sa spatule ou aiguille, est de la famille des insectivores dont l'image devait être particulièrement agréable à des yeux égyptiens. Il semble surtout être le hérisson, *ganfod* en arabe, plus petit que l'espèce européenne dont il se distingue encore par la longueur de ses oreilles, ce qui lui a valu le nom d'*oreillard*, *crinaceus auritus*. Ce vase est en porcelaine, et il renfermait de l'antimoine en poudre ou toute autre préparation analogue au *surmé* des Orientaux.

L'excellente silhouette du martin-pêcheur, n° 10, représente également un de ces actifs auxiliaires de l'homme, dont l'image devait être particulièrement chère. Les passereaux de ce genre, prenant leur proie à la manière des pics, étaient essentiellement insectivores.

Le cygne replié sur lui-même, n° 18, dont le caprice d'un artiste a su faire un flacon, montre la souplesse du talent des Égyptiens, leur connaissance de la structure des animaux, dont il leur suffisait de retracer les grands caractères, en même temps que des caprices de cette sorte font ressortir la liberté dont usait l'artisan.

La sauterelle, n° 2, était certes un des insectes dont la physionomie devait être familière. Le criquet n'est pas toujours un fléau, et de plus, aux yeux d'un Égyptien, il avait au moins l'avantage d'être un comestible, encore apprécié aujourd'hui en Syrie comme en Afrique. Cet exemple provient des peintures de Beni-Hassan.

Le n° 8 est un scarabée sacré, traité en bas-relief, et figurant sur la porte d'entrée du tombeau de Ramsès V, à Thèbes. Selon les auteurs anciens, une douzaine seulement de variétés de ces coléoptères étaient l'objet d'une sorte d'adoration, et représentent réellement les scarabées sacrés. La consécration de cet insecte, comme symbole de la fécondité et de l'immortalité, remonte à un phénomène naturel, la multitude des scarabées qui, après la retraite des eaux et la fécondation des terres, couvrent le limon du Nil. Les anciens ayant observé que dans un certain nombre des familles de ce genre, chaque individu vit pour soi, et sans qu'il parût y avoir les rapprochements nécessaires pour la reproduction de l'espèce, voyant, de plus, cet individu isolé s'appliquant à loger son œuf, dès la pondaison et pour l'abandonner totalement ensuite, l'imperfection de leur observation avait fait naître chez eux le symbole. La croyance était si enracinée que Plutarque dit que les bagues des gens de la caste militaire avaient pour cachet la figure d'un scarabée, et Horus Apollo en donne cette raison que le scarabée désignait l'homme, le mâle, parce qu'il n'y a pas de femelle dans cette espèce d'animal.

Il fallait la beauté du mythe pour faire accepter de certaines images. Le scarabée qui brille à l'entrée du tombeau de Ramsès V, est tout simplement du genre *bousier* ou *copris*. C'est un de ces coléoptères aux mœurs énigmatiques que les naturalistes appelent *coprophages* parce qu'ils cherchent leur alimentation dans les matières excrémentielles.

N[os] 1, 3, 9, 16, 19 et 22. — Fleurs de lotus, écloses et en bouton, en bouquet ou isolées, peintes ou sculptées.

Le lotus, qui devint le symbole de la Thébaïde, est une plante aquatique, dont les variétés, dans les monuments égyptiens, appartiennent à trois espèces de *nymphœas* différentes : le lotus blanc, le bleu, et le rose. Le lotus bleu ou *lotus sacré* est représenté dans tous les temples : c'est le *nymphœa cœrulea,* qui, outre son élégance, avait le mérite, pour les Égyptiens, d'être un comestible, assez abondant pour permettre aux habitants de faire du pain avec les graines de son fruit et de se nourrir de ses racines épaisses. Le *nymphœa nelumbo,* le lotus rose, servait également de nourriture. Son fruit, semblable à la pomme d'un arrosoir, est comparé par Hérodote aux gâteaux de cire des abeilles. Strabon donne le nom de *ciborium* à ce fruit décrit par Hérodote comme renfermant plusieurs graines de la grosseur d'un noyau d'olive, bonnes à manger fraîches et sèches.

L'image tant répétée de ces plantes palustres était donc doublement agréable aux Égyptiens, et l'expression emblématique du lotus comestible est nettement indiquée dans le motif n° 19. Le disque qui domine la fleur et qui est mis en position verticale, est l'épanouissement du fruit baccien, plane au sommet et horizontal dans la nature. Exposer ce sommet de manière à retracer son caractère pluri-loculaire, ses rayonnements ovariens peuplés des graines remplies de cet albumen farineux, toujours apprécié par les Nègres de la Nubie et encore par les Égyptiens modernes qui continuent à se nourrir des graines et du rhizôme des *nymphœa lotus* et *cœrula,* tel est le stratagème employé par le peintre pour mieux parler aux yeux du spectateur. De cette façon, en lui montrant une fleur, il lui parlait comestible, et tous deux s'entendaient fort bien. Outre les matières féculentes, mucilagineuses, sucrées, qui rendaient le lotus alimentaire, il en était dont les fleurs d'une odeur particulière, jouissaient de propriétés narcotiques. Le bouquet lié, n° 19, composé de fleurs épanouies et en boutons doit avoir été formé avec ce genre odoriférant. C'est la parure extérieure d'une boîte à parfums en bois de sandal.

Le décor vertical où se succèdent les fleurs du lotus, n° 16, pour aboutir en une élégante irradiation de feuilles spatulées et de rosaces, les étamines chargées du pollen fécondant pendant de chaque côté de la fleur portée sur son vigoureux *torus,* est un des plus beaux spécimens de la peinture du *lotos.*

On trouve encore cette fleur sur sa tige dans le fragment n° 5 ; c'est la proue d'une embarcation où le lotus porte le disque solaire.

C'est la même idée, mais avec une rigidité plus régulière, qui a servi à composer le miroir à main, n° 11 : miroir métallique et d'un type des plus répandus. Le n° 17 est une coupe en faïence émaillée, heureusement décorée par des feuilles lancéolées qui embrassent la forme.

Le n° 7 a l'irradiation fléchissante d'un bouquet naturel. Cette plante, aux tiges herbacées, semble réunir quelques-uns des caractères du pavot-coquelicot dans sa prime jeunesse. On appréciait beaucoup les parfums en Égypte, mais on n'y prisait pas moins les somnifères, et peut-être convient-il de voir ici, sur sa tige légère, aérienne, quelque cousin du pavot somnifère, originaire de l'Asie, qui produit l'*opium.* L'alcaloïde de cette substance, la *morphine* aux propriétés si énergiques, est d'ailleurs un des plus puissants auxiliaires de la médecine, et c'est encore avec le suc laiteux de certains congénères du coquelicot que l'on fait, au Brésil, un remède efficace contre la morsure des serpents venimeux.

Le fragment n° 23, provient d'un collier en lapis-lazuli et en or. Cette parure est composée d'une suite de spatules minuscules qui, par leur caractère, rattachent ce bijou aux anciennes traditions, et aux offrandes des vieilles religions.

Ces documents sont empruntés pour la majeure partie au grand ouvrage de Champollion le jeune, sur les monuments anciens de l'Égypte et de la Nubie. Les n[os] 13, 14 et 15, 16, 17 et 18, proviennent du portefeuille laissé par Prisse d'Avesnes.



EGYPTIAN

EGYPTIEN

AEGYPTISCH

9

1

7

8

2

3

6

4

10

5

Spiégel lith.



Imp. Firmin Didot & Cie, Paris



ÉGYPTIEN.



LES COLONNES ET LES COLONNETTES DE SUPPORT DU PRINCIPE VÉGÉTAL.

Par sa physionomie de plante simple, c'est-à-dire à tige unique, ou d'une réunion de plantes, la colonnette et la colonne de l'architecture des Égyptiens appartiennent pleinement au domaine ornemental; on ne peut isoler l'image qui se présente d'autant mieux comme une individualité dans les constructions que, dans les vieux monuments, le type de la colonne ne se répète pas en allant de l'une à l'autre dans une même rangée, comme on le fait dans nos ordres d'architecture; souvent deux colonnes voisines portent des chapiteaux différents, ce sont des plantes entremêlées, et l'on peut considérer ce mélange comme une conséquence du principe même. Enfin on est encore autorisé à cet isolement pour l'étude de la colonne des temps pharaoniques par le langage de Mariette Bey, écrivant à propos du temple construit sous sa direction et qui figurait à l'Exposition universelle en 1867 : « L'architecture égyptienne n'est pas un art chiffré comme l'architecture grecque, en ce sens que les diverses parties d'un monument ne sont pas dans un rapport nécessaire les unes avec les autres. » (*Description du Parc égyptien à l'Exposition universelle de* 1867.)

Dans la chronologie des modes de construction de la vieille Égypte, l'emploi exclusif du bois vient en première ligne, et l'on est généralement d'accord pour reconnaître dans le roc taillé de Beni-Hassan, et dans la colonne d'un seul jet assise sur un plateau que l'on voit à son entrée, offrant un certain ordre d'architecture auquel on a donné le nom de protodorique, un souvenir très direct du tronc d'arbre façonné en facettes longitudinales, et qui dut être la principale colonne de support des édifices en bois. La logique indique que le rôle capital des appuis de première force était secondé par des supports de moindre importance, par des colonnettes avec lesquelles il n'était plus de même nécessité de conserver l'intégrité du bois pour ne pas en affaiblir la résistance; ce serait par ces colonnettes légères, auxquelles on donna de l'élégance, en les modelant sur les types de certains végétaux de belle projection, que le genre aurait été intronisé. Et l'on peut dire que l'hypothèse est peu hasardée, en voyant l'âge assigné par Prisse d'Avesnes à quelques-uns des spécimens reproduits dans notre planche. Selon cet égyptologue si expert, cet âge remonte à la quatrième dynastie des souverains égyptiens, c'est-à-dire à l'Éléphantine de Manéthon, 4673 ans avant J.-C. A en juger par ces types, et ainsi qu'on le verra par leur analyse, dès ce premier moment la conception du genre était déjà aussi complète que possible, et l'expression s'est modifiée, mais sans cesser, entre les mains des Égyptiens, d'affirmer l'intention primordiale. Et, en somme, on peut considérer que cette intention a été d'abord formulée plutôt par un ornemaniste ingénieux que par un architecte, pour arriver à recevoir la consécration du grand art, par la synthèse des formes déterminant le caractère puissant des colonnes en pierre dans les architectures de proportion colossale.

Les colonnes égyptiennes, selon les traités d'architecture, se composent de quatre parties : le dé, le chapiteau, le fût et la base.

Le dé ou abaque, dit Gailhabaud, est toujours carré et de la largeur même de l'architrave qu'il supporte. Il dégage le chapiteau, et l'empêche de paraître écrasé par l'architrave.

Le chapiteau affecte différentes formes. Les architectes égyptiens prirent le lotus, le papyrus et le dattier pour modèles de la forme et des ornements de leurs colonnes. Le fût de ces colonnes diminue tantôt de la base au chapiteau d'une manière uniforme; tantôt il est renflé, et la partie inférieure un peu rentrée comme la tige du lotus

qui a servi de modèle. Les architectes ont encore imité la manière de croître de cette plante, en ornant cette partie du fût de plusieurs chevrons qui s'appliquent les uns sur les autres, et représentent les écailles ou feuilles avortées qui garnissent à leurs insertions radicales les tiges de lotus et de papyrus. Les colonnes sont toujours sculptées en relief dans le creux, de façon à leur conserver toute la pureté de leur forme. *La base est toujours cylindrique et généralement un peu courbée, comme si elle était coupée dans une sphère par deux plans parallèles.*

Nous soulignons cette description sommaire de la base, parce que par elle on peut juger de l'inconvénient de certains procédés d'école.

La colonne florale des Égyptiens ne se décompose pas en parties indépendantes les unes des autres, comme l'est la base sur laquelle on pose le fût d'une colonne que l'on couronne avec un chapiteau ; le dé que supporte la colonne égyptienne a seul ce caractère; en tout le surplus elle a l'unité de la plante ou du bouquet de plantes dont elle est formée ; le bouton fermé ou la fleur épanouie dessinant un chapiteau sont inhérents au fût, et la base ronde est également une partie intégrante de la plante ou du bouquet; elle est la terre végétale où la plante a cru, et qu'un Égyptien n'aurait pas représentée sans les racines enfouies dans le sol, racines nécessaires à l'existence de la fleur, et dont le rhizôme, aux principes nourrissants à l'égal du fruit de la plante, avait le même titre à la vénération des nationaux que la fleur du lotos même. On n'a pas assez remarqué au sujet de cette base que son diamètre, son volume, croît aux dépens de l'élégance et sans nécessité pour l'assise, selon que la tige de la plante est isolée, ou selon que les tiges sont en faisceau. En définitive, seules ou réunies, ce sont des plantes avec leurs racines, et le bouquet des puissantes colonnes en pierre, c'est un bouquet de pleine terre. La forme et la coloration de la base le confirment également. Lorsque le limon du Nil est sec il prend une consistance très ferme; sa cassure présente un grain très fin; il est brun rouge (terre d'Égypte) et son aspect est celui d'une terre fine argilo-ferrugineuse. Le profil de la coupe des bases de nos colonnes convient à cette argile ferme, ainsi que la couleur de ceux de nos exemples peints indique le limon du fleuve nourricier. De la base au sommet de sa fleur la colonne égyptienne est une plante vivante; comme soutien elle a l'activité d'une force constante et chacune de ces colonnes est ainsi un petit poème complet dans son unité. Il nous reste à montrer les développements du genre, en les suivant sur ce que la logique indique, et aussi la date des monuments. Toutefois, en commençant par le type le plus simple, nous devons faire observer que si la figure du lotos et du papyrus n°s 1 et 2, est la plus proche du naturalisme dans sa nudité, ce n'est qu'approximativement que l'on peut voir des colonnes dans ces plantes ; elles n'en remplissent point la fonction, mais on est peut-être bien près de la vérité en voyant dans chacun de ces trios un souvenir rappelant les colonnes et colonnettes en bois que les piliers remplacèrent d'abord dans les constructions en pierre, avant que l'on y fit usage des colonnes en faisceau taillées dans la pierre. Dans cette hypothèse, ce souvenir pourrait être assimilé à celui des rocs de Beni-Hassan, traduisant aussi une autre colonne en bois.

N°s 1 et 2. — Piliers du palais de Thoutmès III, à Karnac, XVIIIe dynastie. Tiges de lotus et de papyrus à fleur épanouie. Les plantes nues sur un sol commun. Bas-relief.

N° 3. — Colonnette employée dans les édicules, et dont le type remonte à la IVe dynastie, aux âges de la construction en bois. Tige unique portant un bouton, à la base duquel de jeunes pousses, liées par un lacet qui est une cravate en cinq tours, commencent le principe du bouquet. Le dé très bas; la terre végétale pour base.

N°s 4 et 5. — Partie supérieure de colonnettes de même caractère, mais dont le bois est peint.

N°s 6. — Colonnette d'édicule dont la fleur est à demi épanouie, ce qui donne plus d'importance à la décoration, cette opulence étant secondée par le volume du bouquet dans lequel le bouton des jeunes pousses est plus formé. Le caractère de la cravate à cinq tours est accusé par les bouts pendants. Le dé, ainsi qu'il fut d'usage avec la fleur épanouie, n'a point la largeur de la partie supérieure de la fleur, mais semble en sortir. Terre végétale pour base. Cet exemple, ainsi que les n°s 4 et 5, provient de divers hypogées.

N°s 7 et 8. — Colonnes appartenant aux constructions en pierre, et dont la floraison en forme de bouton fermé, supportant un dé carré de la largeur du diamètre du bouton rond, représente le genre le plus ancien, et le plus généralement employé dans l'architecture en pierre. Dans ce système, les boutons formant le chapiteau sont tronqués pour recevoir le dé.

Le n° 7 représente la colonne à faisceau des édifices d'Aménophis III, à Thèbes, et de ceux de Thoutmès III, à Karnac, tous deux de la XVIIIe dynastie.

Le n° 8, tout en confirmant le principe du faisceau en est une expression d'un caractère plus synthétique. Cette colonne provient du palais de Kournah, le *Menephtheum*, du nom de son fondateur, Menephta Ier, dont le règne est postérieur à celui d'Aménophis III, le Memnon des Grecs.

Dans le bouquet n° 7, lié par la cravate à cinq tours, et avec l'intention de procurer à une réunion de tiges végétales la force du faisceau, on retrouve tout entière la colonnette primitive; chaque tige se distinguant dans la masse, la plante conserve encore l'empreinte de son élégance native, de sa projection élancée. Ainsi que nous l'avons signalé, la base de cette colonne prend une importance qui répond au rôle nourrissant de la terre végétale nécessaire à un bouquet de plantes.

Dans le n° 8, l'artiste dispose du principe avec une liberté plus grande, et le faisceau des plantes est enveloppé par lui en bonne partie; on peut certainement considérer cette modification comme un progrès décisif; le détail des tiges et des boutons réunis enlevait de l'ampleur au décor de la colonne; l'idée du faisceau était bonne, d'une heureuse logique pour l'esprit, mais la matière perdait une partie des avantages que lui procurait le polissage brillant par trop d'accidents dans la masse; on tient donc compte dans cette nouvelle colonne du principe consacré, mais en lui donnant une enveloppe partielle, dans laquelle on pouvait voir un habit de fête convenant au bouquet printanier. Les boutons dans la partie supérieure ainsi que toute la partie inférieure du fût reçurent cette enveloppe procurant des lignes plus simples, un décor plus ample, en même temps que son caractère de parure fut confirmé par les ornementations de détail peintes ou sculptées qui y furent appliquées comme des broderies. La base n'avait pas à être modifiée, et le bouquet habillé resta vivant dans la terre d'où il était issu.

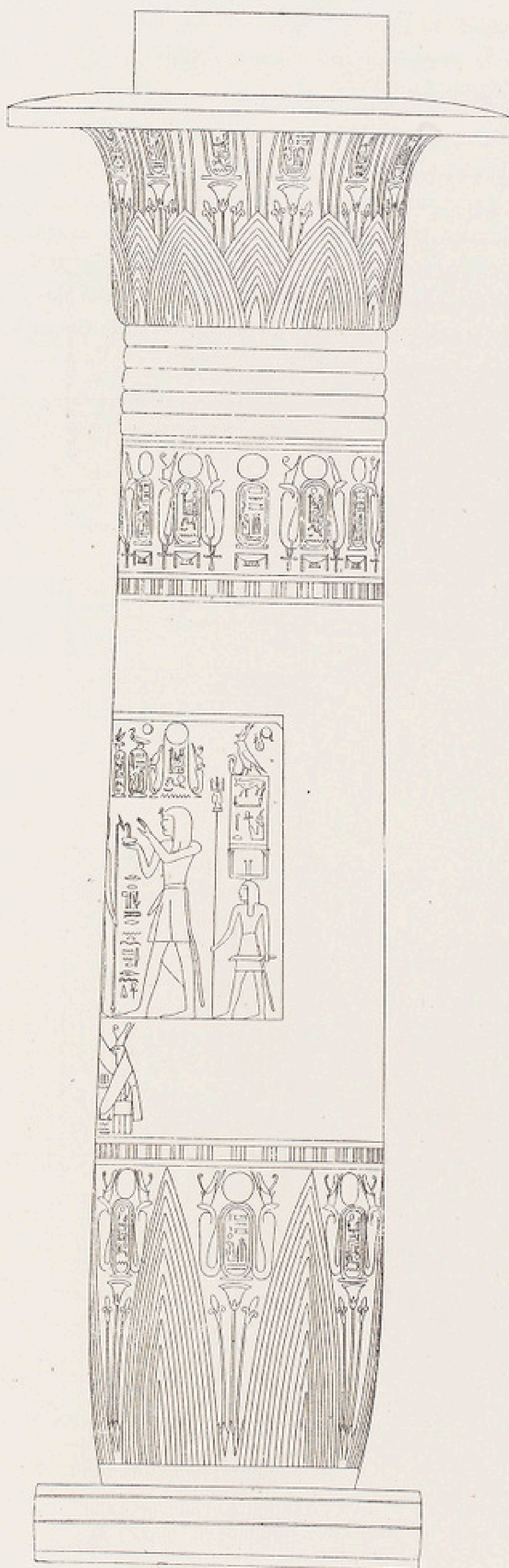
N° 9. — Chapiteau des colonnes de la salle hypostyle du Ramesséum, à Thèbes. XIXe dynastie. — A cette étude perspective nous ajoutons ici le dessin d'ensemble de la colonne.

C'est par la fleur épanouie figurant un chapiteau de forme évasée que le genre devait recevoir son expression la plus vraiment belle, en alliant l'élégance à la puissance. On vient de voir l'application du système de l'enveloppe des détails, qui fut d'abord partielle; ici c'est une enveloppe totale qui supprime toutes les tiges du faisceau, et qui, sous une figure magistrale donne la forme d'une fleur épanouie, laquelle, dans la conception de l'artiste, se présente comme la silhouette de la masse des fleurs du papyrus et du lotus sur leurs tiges s'inclinant sous le poids du plateau circulaire qu'elles supportent, ainsi qu'on le voit sur le pourtour du beau calice où ces fleurs se dessinent en trios et sur deux rangs formant un bouquet composé de la plus riche abondance, car dans cette colonne, où toutes les formes extérieures sont synthétiques, l'idée fondamentale continue à s'affirmer sous la transformation. Et de même qu'on y rencontre l'épanouissement d'un bouquet, on y voit les cinq tours du lien des faisceaux; et la base ronde, ornée de filets incisés dans l'argile, est toujours la terre végétale de la plante aux tiges vivaces. Dans ce système de l'enveloppe totale du bouquet, et en considérant comme des broderies les détails de l'ornementation faisant la parure de la forme enveloppante, on voit assez le mélange des éléments de ces broderies. Les cartouches pharaoniques contiennent des inscriptions et sont surmontés de l'insigne royal intercalé dans le bouquet. D'autres cartouches de même caractère accompagnés de l'urœus forment un bracelet sur le haut du fût, etc.

Le poème antique exprimé d'abord avec naïveté a donc suivi dans son expression une progression vers l'art véritable dont on reconnaît la marche à l'aide de la succession de ces quelques types, montrant que l'esprit de la première intention n'était point oublié; et il semble que ce dût être surtout sur cette espèce de contrôle moral que portait la surveillance des prêtres égyptiens qui dirigeaient tous les arts, mais en laissant une liberté relative à l'imagination individuelle, comme on peut le conclure en voyant la progression et les différences.

N° 10. — Chapiteau dactyliforme. Grand temple de Philæ.

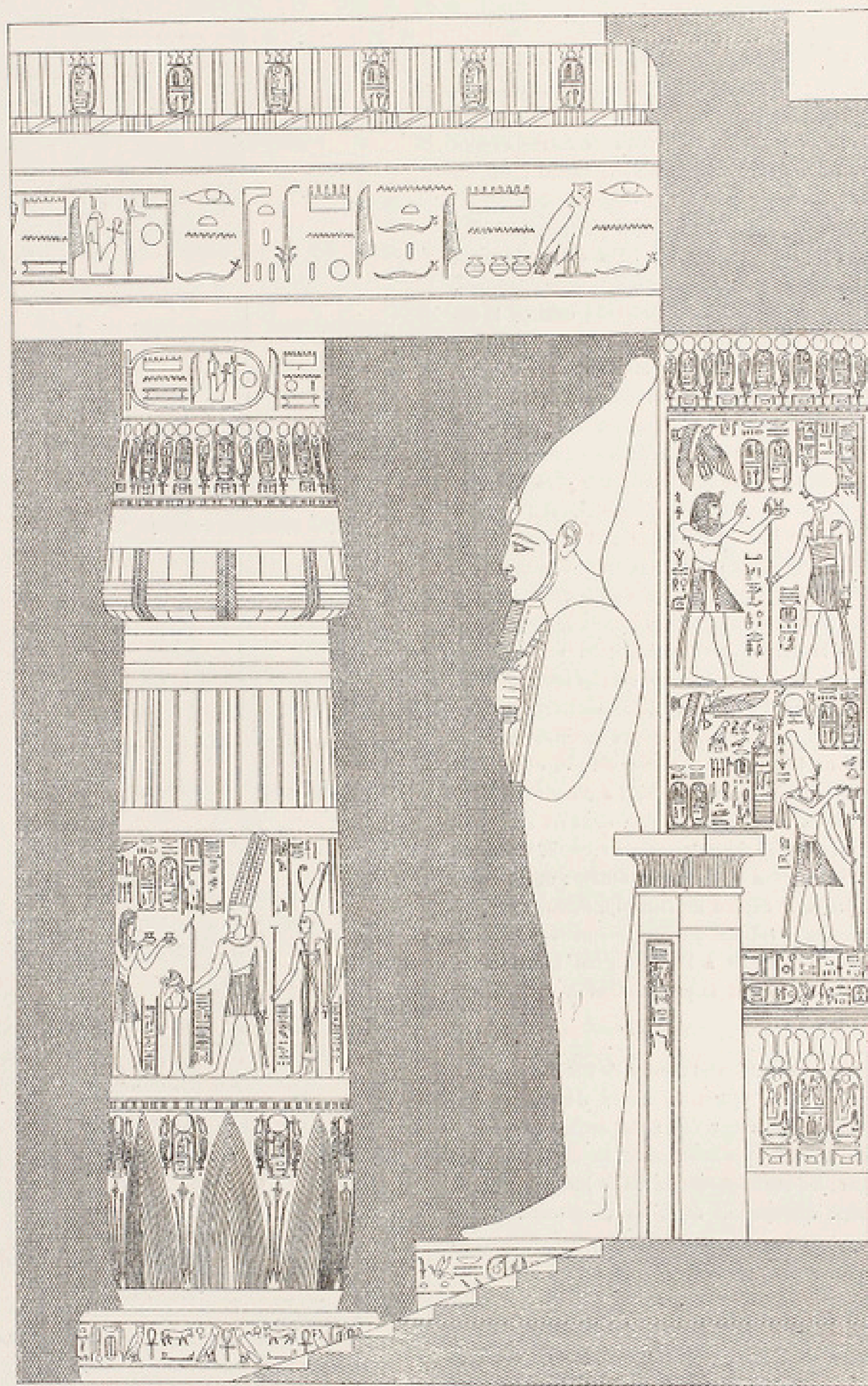
Ce sont les feuilles du dattier ayant la forme de palmes qui forment ce chapiteau dont le sommet est aussi évasé. Les feuilles jointes forment une espèce de corbeille dont la décoration est constituée par les rameaux; les régimes des dattes et jusqu'aux écailles de la tige apparaissent quelquefois dans les chapiteaux de ce genre, dont les espèces varient dans la nature ainsi que dans les colonnes égyptiennes. Le dattier dont on s'est servi ici est en botanique le *Phœnix dactylifera*, propre à l'Arabie et au nord de l'Afrique, et c'est encore le principal dans le *Belad-el-Djérid*, ou *pays des dattes*, s'étendant du Maroc à la régence de Tunis, et servant de nourriture aux Nègres et aux Arabes, comme il en servait aux anciens Égyptiens.



A ces types principaux tenant du principe végétal en ont succédé d'autres plus compliqués, le bouquet formant le chapiteau se composant de fleurs d'espèces entremêlées, ou de même espèce mais de croissances différentes, les bou-

tons et les fleurs épanouies figurant ensemble. Selon Mariette ces complications auraient surtout été dues aux Grecs, et il convient de les attribuer aux temps ptolémaïques, c'est-à-dire à des époques bien postérieures à l'âge de nos documents.

Dans notre planche ayant pour signe la *tête de bouc* figure une de ces statues colossales que l'on adossait aux piliers et qui ont l'aspect de cariatides quoiqu'elles n'en remplissent pas la fonction, et ne supportent rien. La loi des rapports est trop nécessaire dans les arts pour qu'il suffise de cette figure isolée, et aussi de l'isolement de la colonne dont on trouve le type aux n°s 7 et 8 de la planche présente, type qui fut le plus généralement employé et qui convient également à l'ancien, au moyen et au nouvel empire se terminant par la conquête d'Alexandre, et l'intrusion d'un art nouveau, celui des Grecs, puis celui des Romains. Le fragment d'ensemble offrant le rapport du colosse et de la colonne provient du Menephteum de Gournah. La hauteur des marches de l'escalier indique les proportions colossales de la salle.



Ces documents proviennent en majeure partie du portefeuille inédit laissé par Prisse d'Avesnes, et pour le surplus de sa grande publication sur l'Égypte.

EGYPTIAN

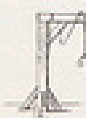
EGYPTIEN

AEGYPTISCH



Lestel, lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie Paris



ÉGYPTIEN.



PEINTURES MURALES.

FONDS SANS FIN ET FRISES COURANTES. — ORNEMENTATION DES TENTURES.



Sauf les frises nos 4 et 5, toutes ces peintures sont des ornementations de plafonds, provenant de la nécropole de Thèbes et de tombeaux d'âges divers.

Nos 9, 11 et 16; formes primitives de la XIIe à la XXVe dynastie.

Nos 7, 14 et 18; guillochés et méandres, de la XVIe à la XXe dynastie.

Nos 8 et 13; postes fleuronnées de la XVIIIe à la XIXe dynastie.

Nos 2, 15 et 17; bucrânes et méandres, XXe dynastie.

Nos 1, 3, 4, 5, 6, 10 et 12, sans date précisée.

Dans la planche égyptienne ayant pour signe *la tête de bouc*, on trouve des motifs de nature diverse, de dimensions très différentes, mais ayant entre eux un lien commun, la plupart étant des types empruntés à la faune et à la flore de l'Égypte. Leur principe est celui d'un naturalisme exprimé par des formes synthétiques qui, appropriées aux ornementations, font des éléments décoratifs comme une nouvelle création, immobilisée en regard de l'originale. La source n'est plus la même dans la page présente; les agencements y sont du domaine purement spéculatif; on y rencontre bien encore la fleur du lotus, mais quand cette fleur est sur sa tige, cette dernière perd sa physionomie végétale pour se convertir en lacet d'ornement, comme on le voit n° 6; autrement on ne rencontre plus ici que des fleurs de lotus à la tige coupée, dont le décorateur dispose en toute liberté, et sans autre préoccupation que celle du jeu des lignes procurées par les silhouettes de la fleur, formant des frises par son image répétée sur un seul rang, nos 4 et 5, ou disposée en contresens dans le semis régulier peuplant les fonds divisés par des bandes horizontales, comme le sont les nos 1 et 3. A propos de ce jeu des lignes secondé par celui des couleurs, dont les exemples que l'on a sous les yeux suffisent pour montrer combien les Égyptiens y ont excellé, nos dessins parlent suffisamment et mieux qu'on ne le saurait autrement faire. Mais il y a dans ces peintures un autre intérêt, c'est que l'ornementation qu'elles représentent est d'une nature particulière, très nettement accusée, et que leur caractère, en somme, est celui du décor propre aux tentures, dont toute l'antiquité orientale faisait un si large usage. De sorte que par ces images peintes, on arrive facilement à prendre une connaissance assez précise de l'état général de l'industrie aux hautes époques où remontent ces différents types.

Dans les hypogées et les tombeaux de l'Égypte, il ne semble pas, dit M. Chocqueel (*Essai sur l'histoire des Tapisseries et Tapis*), que l'on ait trouvé d'étoffes analogues à nos tissus de tapis. Il résulte de cette constatation que, si l'on doit tenir pour certain que l'on usa de bonne heure des tapis velus, de ces velours grossiers formés par des mèches nouées une à une sur la chaîne, et dans lesquels on reconnaît l'origine des tapis d'Orient, on est amené à distinguer entre les tapis de cette nature, et ceux qui étaient historiés par des ornementations d'un dessin ferme, afin d'en faire des tentures plus ou moins richement décoratives.

En laissant ici de côté le fragment n° 11, du domaine pur des tressés de joncs, dont on faisait aussi des tentures, et les frises n°s 4 et 5, qui sont peut-être peintes directement sur étoffe ou sur cuir, selon un mode très usité chez les Égyptiens, tous les autres spécimens ont pour procédé celui de l'ornement d'application fixé sur un fond de cuir ou tissé, et l'ensemble du décor est un composé de pièces de rapport disposées suivant un ordre géométrique.

Trois modèles suffisent pour une décoration du genre des n°s 1 et 3, composée de bandes divisionnaires brodées de fleurettes en rosaces, et de deux types de fleurs de lotus, brodées à la grosse, de façon qu'en fixant à l'aiguille ces applications on pouvait établir rapidement des tentures de cette espèce, dont toutes les pièces de rapport devaient être fabriquées à l'avance, et sans nombre. Avec la seule variété du fond on obtenait ainsi des tapisseries d'un aspect changeant; quant au mode de l'application, il serait difficile d'en douter en regardant avec quelle netteté le peintre a affirmé le jeu des lacets qui forment les grands linéaments du décor dans les fragments aux lacets enroulés n°s 2, 8, 13, 15 et 17. Ces lacets plats, qui ne sont autres que les celtiques, passant alternativement l'un par-dessus l'autre aux points de rencontre, sont soutachés sur le fond, et pour obvier à l'inconvénient de ces lacets à largeur égale dans les volutes que les Égyptiens se plaisaient à leur faire représenter, en en tirant le double parti d'un enroulement final, et celui d'un nouveau départ de linéaments, l'artisan masquait par la seconde application d'un point d'ornement les aboutissants de ces lacets qui ne pouvaient se rétrécir comme dans la volute du chapiteau ionique. Tantôt ce point nécessaire était une rosace d'un certain diamètre, selon l'échelle du décor, et tantôt, comme dans les n°s 8, 13, 15 et 17, il n'était qu'un point de relief rappelant le bouton des capitons.

Le n° 10 a également la physionomie de broderies faites à part et rapportées sur un fond de cuir ou tissé. Le n° 12 est du caractère des mosaïques, chacune des pièces qui le composent est faite sur un type unique, de forme ronde, pleine, et ne laissant apparaître le fond d'assise que dans les intervalles existant entre les ronds, intervalle meublé par une petite rosace donnant le décor continu. Ainsi que dans les volutes on voit encore ici un petit point superposé assurant la fixation des pièces de la mosaïque, tendues et assurées dans leur place de la manière la plus simple et la plus sûre.

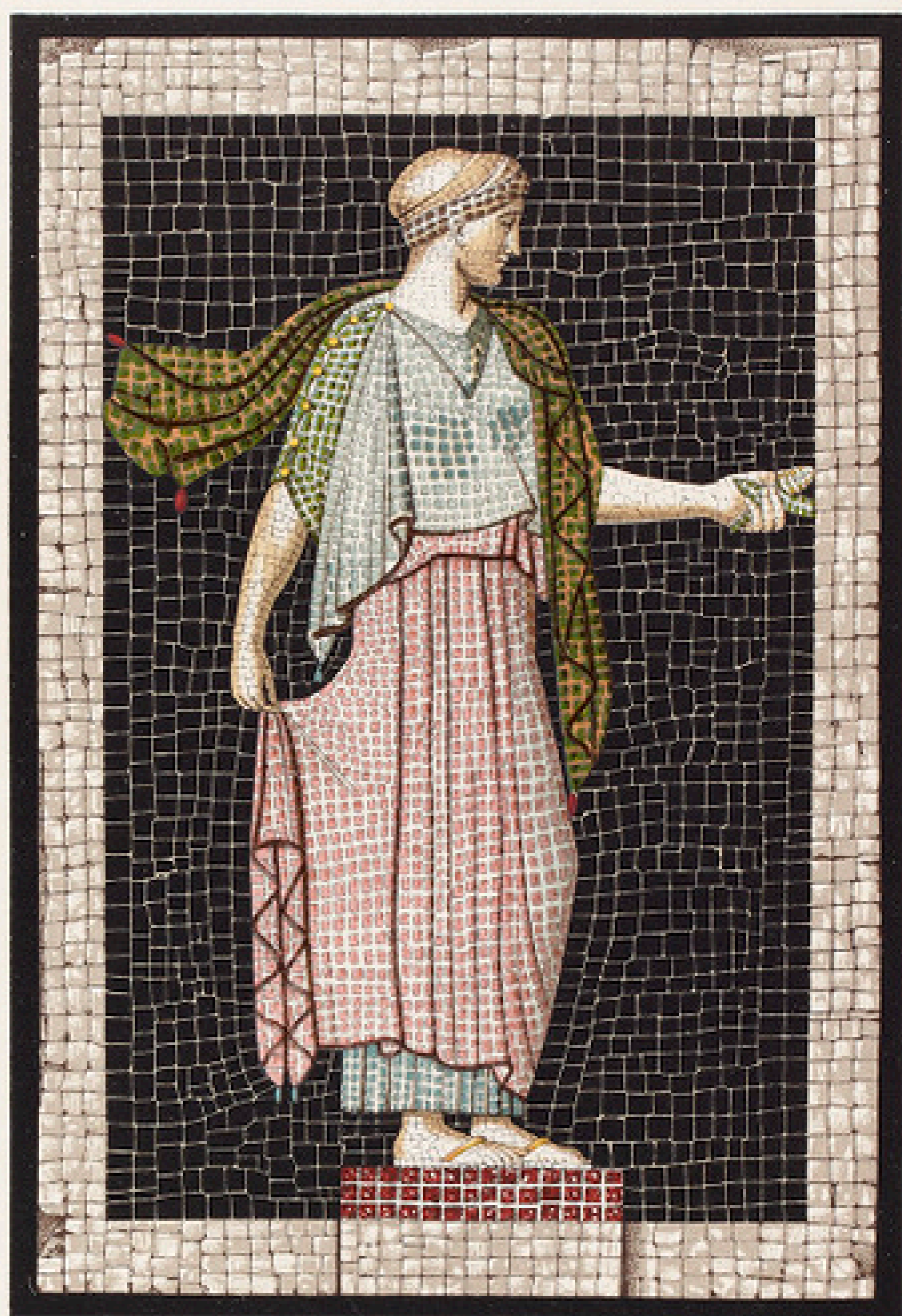
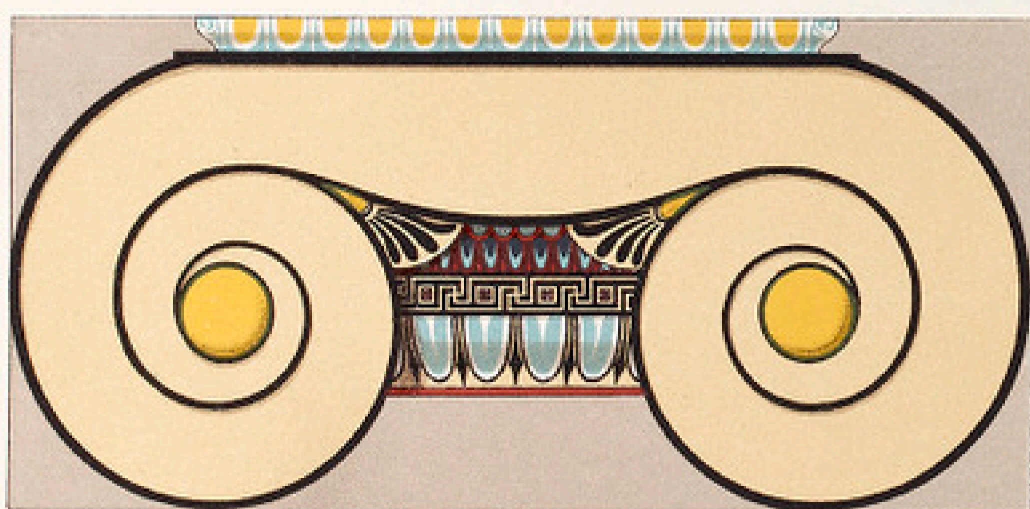
Il est fort probable que dans tous ces décors de tenture les procédés sont plus ou moins mélangés; au n° 2, par exemple, les bucrânes surmontés du croissant lunaire embrassant le disque solaire, l'emblème d'Hator, la Vénus égyptienne, ayant besoin d'un certain relief au milieu des lacets, doivent être des broderies d'application, tandis que les sauterelles logées dans ces filets sont au contraire peintes sur des pièces de mosaïque établies avant l'application des soutachés, mais nous ne croyons pas qu'il y ait lieu d'insister davantage sur cet emploi simultané de procédés divers, qui n'est que le complément du principe de fond, celui du décor des tapisseries de tenture par des ornements appliqués sur leur surface.

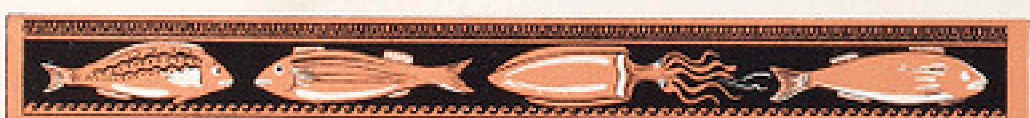
Dans la grande unité de l'architecture égyptienne, les tentures jouaient un rôle important. On suspendait les tapisseries le long des murailles; ou bien, accrochées d'une colonne à l'autre, elles servaient à diviser une grande salle en plusieurs compartiments; on en recouvrait le sol ou encore elles étaient posées devant l'ouverture des portes. Enfin nos spécimens, qui sont surtout des ornementations de plafonds, montrent qu'on employait encore les tentures à la décoration du plafond des chambres.

Quant à ces exemples peints de manière à simuler des tentures en affirmant, presque avec ostentation, les procédés généraux de leur fabrication, il y a tout lieu de croire que, au lieu de tapisseries périssables, on décorait l'intérieur des chambres sépulcrales faites pour la durée, dans le goût des chambres d'habitation, en y mettant l'image des tentures. Et c'est ainsi que les monuments de Thèbes, qui sont en ruines depuis quelque trois mille années, et dans lesquels on trouve sur l'art égyptien des données d'une antiquité encore beaucoup plus reculée, nous fournissent des renseignements au sujet d'industries dont, en dehors des fines broderies des vêtements pris aux momies, et dont nos musées possèdent d'assez nombreux échantillons, on est, pour la plupart du temps réduit à de simples conjectures. L'*hiérogrammatiste*, le prêtre du troisième rang chargé des peintures, savait ce qu'il faisait, et on en a ici une nouvelle preuve par la nature du service rendu.

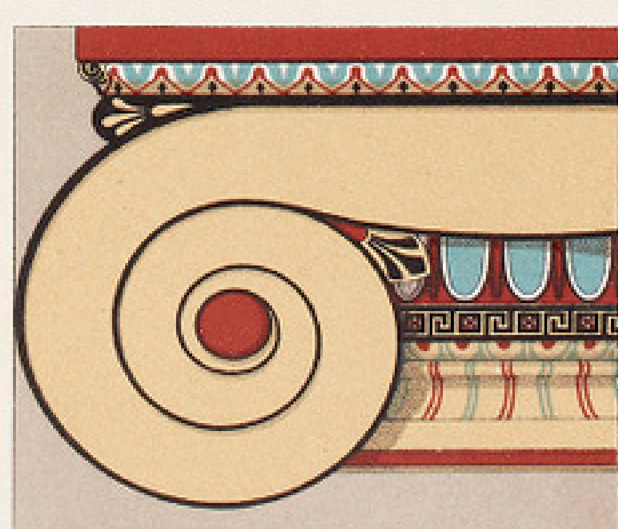
Ces documents sont empruntés à la grande publication sur l'Égypte par Prisse d'Avesnes.







Mathieu lith.

Imp. Firmin Didot & Cie. Paris





GREC.

L'ORNEMENTATION COURANTE AUX MEILLEURES ÉPOQUES ET SELON LA NATURE DES SURFACES A DÉCORER. — LA POLYCHROMIE ET LES MONOCHROMATA.

Les *méandres*, les *postes*, les *entrelacs*, les *chapelets de perles* ou *pirouettes*, les *cannelures*, les *imbriqués*, les *palmettes*, les *raies de cœur* et les *oves*, qui formaient le fonds courant de l'ornementation des Grecs, dès avant l'admission des *acanthacées*, sont autant de types génériques dont on trouve l'emploi dans leur architecture. Ces divers ornements, sculptés, gravés ou peints, recevaient de la forme même des moulures qu'ils rehaussaient toute leur signification, et leur mise en valeur résultait du profil de ces moulures qui leur communiquait un mouvement utile.

La moulure carrée, la plate-bande, recevait le *méandre;* et depuis la moulure cylindroïde, la *baguette*, *l'astragale*, jusqu'à la moulure demi-ronde du *tore*, employée dans les bases attique et corinthienne, depuis le quart de rond, *l'échine*, *l'astragale lesbien*, moulure convexe représentée par une section de l'ellipse, depuis la gorge, le *cavet*, moulure concave dont la profondeur varie, jusqu'à la *cymaise lesbienne*, la *gueule renversée*, composée d'un quart de rond et du cavet, moulure convexe par le haut et concave par le bas, on trouve appliquée judicieusement dans les différentes parties de l'architecture grecque cette ornementation courante d'un caractère synthétique, dont on vient de voir l'énumération.

Ces diverses formules du décor de l'architecture, enrichies même par les combinaisons de détail qui variaient les thèmes consacrés, mais sans en sortir, ne pouvaient suffire aux peintres décorateurs des vases. Ceux-ci éprouvèrent que, sans le mouvement des moulures des ornements comme les chapelets de perles, les oves et les raies de cœur, par exemple, perdaient une grande partie de leur intérêt sur des surfaces planes, surtout avec l'austérité des principes de l'école, et la pratique du tracé géométral des divers éléments de l'ornementation. L'artiste voulant mouvementer son décor, dut reléguer à un plan très secondaire dans la peinture des vases les motifs de détail dont la formule était empruntée à l'architecture, et, tout en les rappelant comme un cachet national, donner une première place à de nouveaux éléments tirés du monde vivant, tels que les zônes d'animaux, dont les suites se superposent sur les vieux vases tenus pour phéniciens, et tels enfin que la figure humaine, dont le rôle décoratif prit avec le temps une si grande importance dans la parure des céramiques, qu'il faut comprendre parmi les ornements courants des peintres grecs ces images d'un ordre tout à fait supérieur, et par leur nature et par la manière dont ces artistes

ont su en disposer; sans jamais oublier les principes fondamentaux, conservés avec soin dans la tradition grecque, en ce qui concerne la représentation sur champ des choses diverses de la nature.

Les jolies fables imaginées par les Grecs sur les origines du dessin et de la sculpture dont, malgré leur prétention, ils n'étaient nullement les inventeurs, offrent du moins cet intérêt qu'elles sont comme un exposé de ces principes fondamentaux. Saurias de Samos fixe la première silhouette en dessinant sur le sable avec son épée l'ombre de son cheval. Coré de Sicyone, fille de Dibutade, ayant tracé sur la muraille contre laquelle il était endormi la silhouette de son amant, obtient de son père la permission de remplir ce contour avec de l'argile; elle modèle cette terre, et voilà le premier bas-relief exécuté.

Cette façon de représenter les êtres et les choses en prenant pour point de départ la silhouette des sujets, et en s'appliquant à les rendre avec une pureté géométrale, ce qui fut la première manière des Grecs, peut être considérée comme la base principale de tous leurs arts représentatifs, en tant qu'il s'agit de la décoration des surfaces, des bas-reliefs, comme des peintures se déroulant sur un objet dont elles embrassent la forme.

Le dessin géométral est tout à la fois une sincérité et une convention dont les effets tiennent, en quelque sorte, du merveilleux. Ce que les architectes, qui ne sauraient s'en passer pour formuler leurs modèles, appellent l'épuration des formes, présente les objets perspectifs sous un aspect que l'œil humain ne saurait leur connaître lorsque ces objets sont d'un certain volume. Tel est le cas pour la figure humaine, au sujet de laquelle la rigidité d'un silhouetté géométral devient comme une sorte de *transfiguration*. Les Égyptiens avaient senti les avantages de ce procédé, et s'en servaient pour le tracé sur leurs murailles des images de leurs dieux et de leurs héros, dont la transfiguration, selon ces règles, est d'autant plus frappante qu'ils donnaient à ces effigies des dimensions colossales.

Les Grecs ont développé toutes les ressources du genre en y appliquant leur savante supériorité dans le rendu des élégances et de la grâce de ce corps humain, dont on leur doit de connaître toutes les beautés. C'est avec une élasticité très mesurée que, dans la peinture de leurs céramiques, ils ont su respecter les principes fondamentaux d'un art, qui, aux bonnes époques, atteint le niveau des plus grands, en présentant les êtres et les choses concourant à l'ornementation comme sous un jour idéal, avec le charme d'une vision factice, dans laquelle le matérialisme de la forme équivaut à l'illusion d'un rêve.

Le rapprochement en une même planche de nos spécimens fait ressortir les différences, selon que les motifs de détail décorent les moulures de l'architecture, ou selon que l'effet de ces détails étant moindre sur le champ de la céramique on les relègue à un plan très secondaire dans des combinaisons où les éléments vivants, et principalement la figure humaine, prennent la première place.

Les n°s 2, 12, 13 et 14, sont des chapiteaux de l'ordre ionique (n°s 12 et 13, le même chapiteau vu de face, et de côté pour montrer l'enroulement du coussinet). Ces fragments proviennent du temple de la Victoire Aptère, la victoire sans ailes, et de l'Erechtheïon, élevés sur l'acropole d'Athènes, à l'une des époques les plus intéressantes de l'architecture grecque. Ces chapiteaux, restaurés par Eug. Landron, font partie du *Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure*, par Ph. Le Bas et M. H. Waddington, publié par la maison Didot.

Les colorations du genre de cette architecture étaient de simples *enluminures*, les tons étant couchés à plat dans les linéaments du dessin, ou posés sur les reliefs, selon le mode égyptien. Généralement on disposait pour les recevoir des enduits de la nature des stucs. Parfois les tons étaient formés de pâtes colorées incrustées, ainsi qu'on le voit à l'Erechtheïon, et parfois encore ces colorations furent de véritables mosaïques. Les détails de l'ornementation de ces chapiteaux sont traités comme des émaux, dont le rôle est de faire valoir la volute à double révolution qui caractérise le chapiteau de l'ordre ionique.

Les variantes qui existent dans le dessin de ces volutes et les différentes parties de ce sommet de la colonne montrent que les Grecs étaient loin de s'astreindre à des règles fixes dans les constructions de cette ordonnance : chacun trouvait le moyen de mettre du sien dans cet ordre ionique, d'une antiquité assez haute pour que les anciens eux-mêmes aient élaboré des fables sur son origine. Vitruve raconte que les Ioniens d'Asie avaient pris pour type de la construction de leur colonne, les proportions sveltes et gracieuses de la femme; les volutes du chapiteau seraient des cheveux relevés et nattés; les vingt-quatre cannelures ordinaires du fût de la colonne de forme conoïde, les plis d'un vêtement féminin; la base même lui paraissait représenter la chaussure.

Les volutes ioniques rappelaient l'usage où l'on était de suspendre au sommet des temples et aux angles des autels, les cornes des victimes que l'on avait sacrifiées. Elles sont le frontal ou la belle paire de cornes, au chanfrein généralement concave, que l'âge ne fait que développer sur la tête de nombre de chèvres et de béliers. Quant à l'origine du genre, il est certain que les chapiteaux formant un encorbellement sur une colonne étaient connus des Égyptiens, et que d'un autre côté, les Grecs fixés sur les côtes de l'Asie Mineure, pour la plupart Ioniens, durent

avoir connaissance de l'architecture assyrienne, et de ces chapiteaux de Persépolis aux taureaux en bifrons, qui sont une des expressions les plus frappantes d'un genre éminemment polychromatique en Égypte comme en Perse.

Les fragments du décor de la céramique, n°s 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 et 11, sont de deux principes très différents, les *monochrômata* se distinguant en vases peints à figures jaunes sur fond noir, ou à figures noires sur fond jaune; sans compter la série, restreinte d'ailleurs, des vases à plusieurs couleurs, jaune, rouge, bleu et vert sur fond blanc.

Le n° 11 provient d'une amphore de caractère complètement étrusque, trouvée à Chiusi en 1851, et reproduite dans *l'Étrurie et les Étrusques,* par Noël des Vergers. Dans ce fragment, trois guerrières se retirent d'un combat où l'une de leurs compagnes vient d'être renversée par une flèche qui lui a percé la gorge; flèche lancée par Bacchus, Persée ou Bellérophon, car on ne sait au juste quel est le héros vainqueur, et si ces femmes sont de la race guerrière habitant les montagnes de la Lydie, les *Solymi* dont parle Homère, et que combattit *Bellérophontes,* ou si ce sont des Amazones.

Les figures sont peintes en noir sur le ton clair de la terre cuite, avec des détails intérieurs enlevés à la pointe sur l'enduit, ce qui constitue un genre décoratif assurément des plus primitifs dans son principe absolu, n'en déplaise aux archéologues qui ont signalé le décor de cette amphore comme devant être attribué aux dernières époques de l'art, où toutes les lois de la peinture vasculaire étaient méconnues, *où les figures de femmes n'étaient même plus indiquées par la couleur blanche du visage;* ce sont, au contraire, les figures de femmes, aux visages blancs dans un silhouetté de la famille des ombres chinoises, qui sont une marque de la décrépitude des lois que la plus simple observation impose en ce genre, et ce fragment représente un principe primitif dans toute son intégrité.

Les grandes évolutions du corps, les mouvements amples, sont favorables à l'effet de ce mode sévère. Le jeu des draperies, les armes, ont été judicieusement employés ici pour la liaison rythmique des figures qui restent isolées, mais avec une animation frappante sous l'unité d'une action semblable, variée cependant par l'expression individuelle.

Le second mode, plus généralement grec, consiste à se servir du ton jaunâtre de la poterie, réservé pour les figures et les ornements, en couvrant le surplus d'un noir créant un fond factice. Le trait en noir du dessin intérieur des figures permet beaucoup plus de variété dans les attitudes, et dans ce genre on va des profils purs jusqu'à certains raccourcis, de manière que les silhouettes se succèdent sans monotonie. Selon les lois de la vision humaine, le clair sur un fond noir prend plus de volume que dans le cas contraire, et le système des taches décoratives en clair distribuées sur un fond énergique, donne des résultats plus riches, surtout lorsque comme ici des rehauts de blanc viennent y ajouter leur éclat. Nos fragments, sous l'unité de cette facture, fournissent des exemples fort variés dans leur expression intime.

Le n° 1, qui représente une scène funèbre, offre la figure humaine dans la sérénité de ses mouvements. Un édicule, dont le fronton rappelle Séléné, la déesse lunaire de l'Asie Mineure, l'éprise d'Endymion, la personnification du sommeil, détermine le caractère de la scène. L'ordonnance de l'architecture de ce petit temple est ionique, conformément au dire des archéologues qui signalent que l'ordre ionique paraît avoir été longtemps employé exclusivement pour les édifices funéraires; dans les peintures des vases, la colonne ionique représente toujours un monument sépulcral, et lorsque, comme ici, il y a dialogue, le personnage assis est toujours le mort, qu'il s'agisse de bas-reliefs ou de peintures. Autour de la scène principale, éclairée par un jour lunaire, des figures subalternes apportent les offrandes que l'on faisait aux mânes, et comme il s'agit d'une trépassée recevant les adieux d'une parente, d'une amie, ces offrandes sont des éventails, des corbeilles à vêtements, de petits coffrets, des bandelettes, une couronne; le miroir, qui dans ces monuments reflète la vie du défunt tout entière, comme on le voit par le maintien de l'homme qui présente ce miroir en s'appuyant d'un pied sur la borne finale, et tenant d'une main la canne qui a servi pendant le voyage. Parmi les offrandes, et selon le plus antique usage, figurent les vivres dont on garnissait le tombeau, représentés ici par la corbeille à pain et le plateau aux olives, indiquées par l'échelle de la cueillette.

L'ensemble est régulier, avec son édicule occupant le milieu du champ, et les palmettes qui accompagnent les anses en centralisant le sujet. Mais, dans le détail, la scène est traitée avec cette symétrie grecque, l'eurythmie, qui n'était point la répétition de choses semblables, mais la répartition de choses équivalentes. Une bande de rosaces, dont le centre est relevé de blanc, semblent autant de constellations ajoutant à ce tableau funèbre leur lumière discrète et sereine.

Le n° 3, est l'une de ces zones qui faisaient office de bague décorative sur les vases; le monde marin y est représenté par quelques sujets, dont le poulpe, qui se profilent géométralement dans leur élément, indiqué par la course des petites postes.

Le sujet du fragment n° 4, Ganymède enlevé sur le mont Ida par Jupiter sous la forme d'un aigle, ou à l'aide de son aigle, est tout à la fois aérien et terrestre. La montagne est caractérisée par une de ces fougères qui croissent sur les murs exposés aux ardeurs du soleil. Le décorateur a tiré un parti magnifique du jet des tiges de la plante se terminant en crosses, en y joignant quelques-uns de ces liserons, dont la tige grimpante, et dite *volubile*, s'enroule en spirale sur les corps qu'elle embrasse. Cette végétation, double et capricieuse, si bien en place, est tout à fait différente des palmettes ou autres floraisons régulières de l'architecture.

Le n° 10 est le fragment d'une bacchanale dont le mouvement est d'autant plus à remarquer que le champ de cette danse est plus strictement mesuré dans sa hauteur. Ici, comme dans les métopes du Parthénon où Phidias a su faire tenir et agir des figures humaines qui, debout et sans la flexion de leurs membres dépasseraient le cadre, les bacchants évoluent en mouvements parfaitement libres et variés.

Ce n'est que grâce à un art supérieur que l'on arrive ainsi, sans raccourcis, à cette espèce de condensation de la figure humaine, des plus utiles pour l'opulence du décor sur un champ réduit insensiblement autant que possible, ce qui importe surtout avec un fond actif comme le noir, dont on voit en outre la monotonie combattue par le rythme changeant des silhouettes, dont les taches claires sont réparties avec une habileté consommée.

Que l'on rapproche le défilé mouvementé de ces gens dansant sur la ligne unique où se succèdent les figures des bas-reliefs primitifs, et on jugera combien, sans sortir des principes fondamentaux, les Grecs ont excellé dans la composition des décors de ce genre, où la figure humaine, maniée avec une science de plus en plus profonde et avec un goût exquis, joue le rôle d'un ornement courant, avec un art toujours renouvelé.

Tout est de choix dans ces productions immortelles; la poste en rinceaux fleuris sur laquelle se déroule le défilé de ces bacchants est elle-même significative; on danse sur la fougère et ce tapis naturel est mis en valeur par de petits rehauts de blancs. En Grèce, les fêtes de Bacchus eurent à l'origine une allure exclusivement champêtre.

Les n°s 1, 3, 4 et 10, sont empruntés à la publication spéciale faite par Ed. Gerhard sur les vases apuliens du Musée de Berlin. Les Grecs avaient fondé plusieurs colonies dans l'Italie méridionale, et les vases de l'Apulie se rattachent principalement au culte de Dionysus, le Bacchus des Romains, que ces Grecs importèrent en Étrurie.

Le Bacchus des Grecs, assimilé parfois à l'Osiris égyptien, associait dans un même symbole le vin, d'où naît l'ivresse, et l'idée mystique de la mort et de la résurrection. Dans le monde romain, il avait fini par prendre un caractère presque exclusivement funèbre, comme le prouvent les représentations bachiques sur une foule de sarcophages.

N° 9. Bas-relief en mosaïque. Plaque décorative. Cette figure est une personnification de *l'Espérance*, en grec *Elpis*, *Spes* pour les Romains, objet d'un culte spécial chez les deux peuples. Selon la tradition, Espérance est représentée comme une jeune femme, élégamment parée, tenant d'une main une fleur, et de l'autre relevant son vêtement.

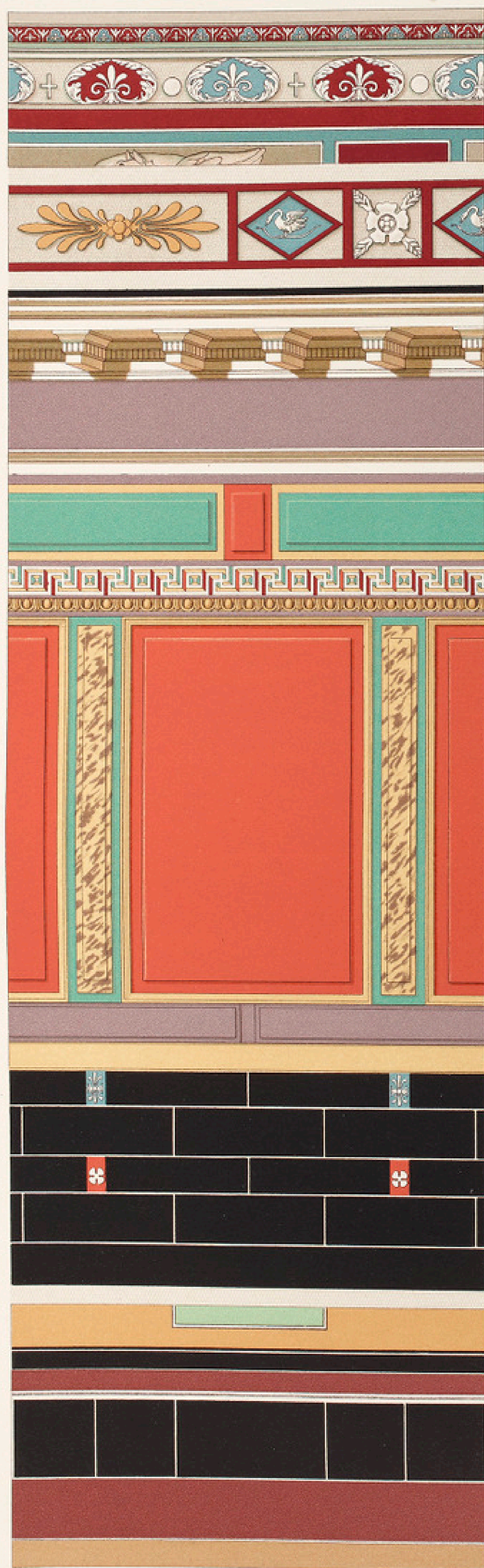
Ce bas-relief est exécuté dans le style grec le plus pur, et il semble que la déesse, à la silhouette du géométral le plus strict, soit détachée de l'une de ces suites des premiers temps où se succèdent, les pieds sur une seule ligne et dans un majestueux isolement, les héros ou les grandes divinités olympiennes.

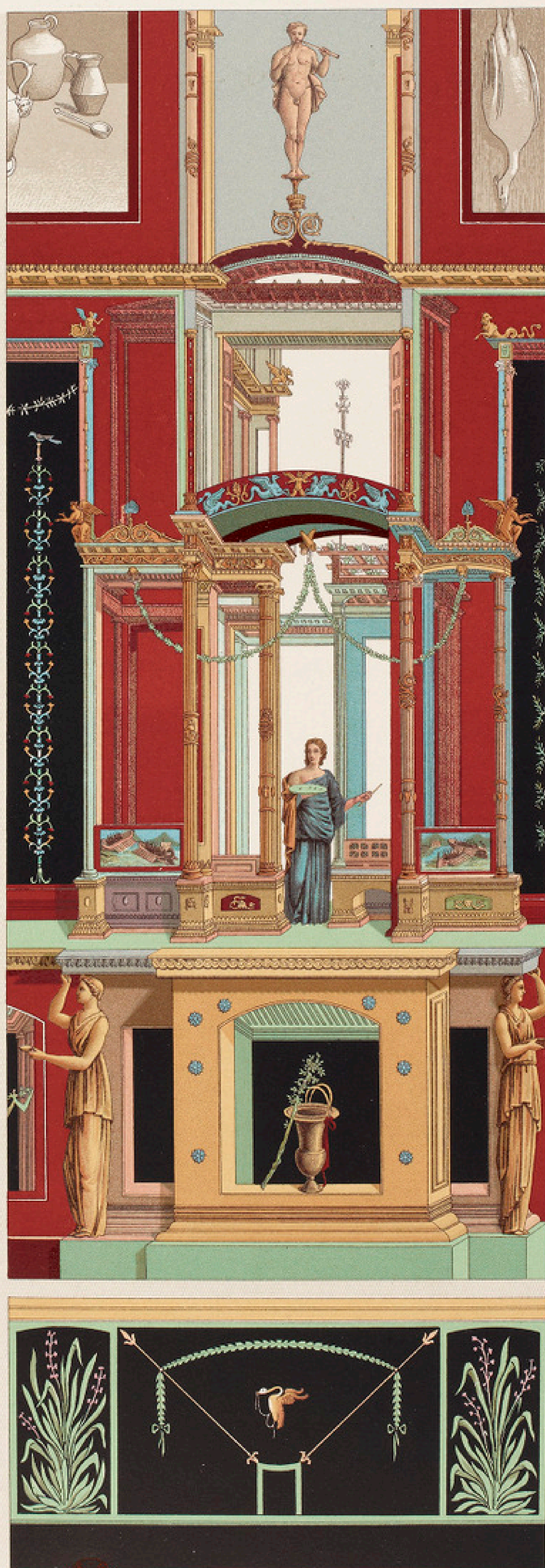
Selon Raoul-Rochette, « les bas-reliefs en mosaïque devinrent un des éléments de la décoration romaine, par lesquels on s'efforçait à l'envi d'ajouter sans cesse, non pas à ce qui était convenable et beau, mais à ce qui paraissait rare et dispendieux. Si quelque ornement ambitieux avait été employé dans la Grèce, si quelque matière riche avait été mise en œuvre par elle, c'était à s'approprier ces exemples et à s'emparer de ces travaux que Rome faisait consister tout son mérite, parce qu'elle y étalait tout son orgueil, et c'est de cette manière que les *mosaïques en relief* succédèrent aux *bas-reliefs d'argile coloriée* du temps de la république. Il est maintenant évident que cet emploi de la mosaïque se rattachait à une pratique de l'art grec; l'incrustation de pâtes colorées, comme moyen de décoration admis dans l'architecture, ainsi qu'on la voit en certains chapiteaux ioniques de l'Erechthéion d'Athènes, constitue toute une pratique liée intimement au système de l'architecture polylithe et polychrome.

Les travaux du genre de notre mosaïque étaient insérés dans le mur, comme les tableaux où la plastique et la peinture avaient associé leurs ressources. Ce bas-relief, selon une ancienne tradition, provenait de l'antique Métaponte, et on présume qu'il aurait été employé à la décoration de quelque temple ou de quelque édifice d'une époque romaine. Lorsque Raoul-Rochette a fait copier cette figure, elle faisait partie du cabinet de l'ancien archevêque de Tarente, à Naples.

Notre reproduction étant à la moitié de la grandeur de l'original, on peut se rendre compte de la délicatesse des travaux de cette sorte, d'une finesse progressive, selon qu'il s'agit des fonds, des draperies et des chairs.

Voir, pour le texte : *L'emploi de la Peinture dans la décoration des édifices sacrés et publics chez les Grecs et chez les Romains,* par Raoul-Rochette. Paris, 1836.





Méheux, lith.

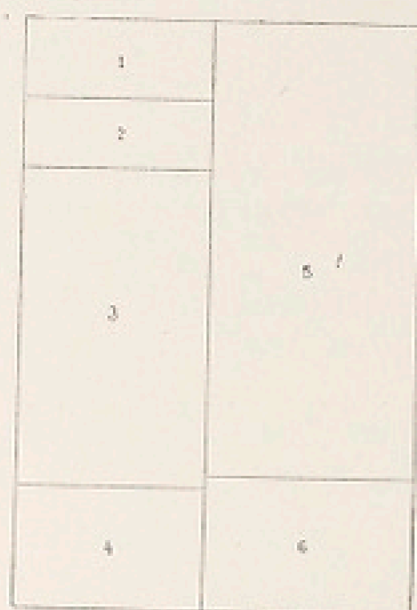




GRÉCO-ROMAIN.

PEINTURES MURALES. — LES BAS-RELIEFS COLORÉS. — LEUR SIMULATION. LES ÉLÉMENTS DE L'ORNEMENTATION ARCHITECTONIQUE.

LA PALETTE POMPÉÏENNE.



Les fragments n[os] 1 et 2 proviennent d'un temple proche du forum de Pompéi, et qui paraît avoir été dédié à Vénus. L'architecture de cet édifice est d'un caractère mixte, bâtard; construit d'abord sur le mode dorique, on l'a décoré, après coup, à la corinthienne, à l'aide du stuc et des ornements rapportés, même aux chapiteaux. La coloration n'y est que partielle, la pierre restant apparente en grande partie. La couleur y figure comme un complément de l'ornementation; elle a pour but d'accentuer les compartiments, les grandes lignes, et de faire valoir les motifs de détail sculptés en bas-reliefs. Les colonnes du périptère de ce temple étaient également peintes, partie en bleu. Ce système de colorations partielles se rencontre encore en Italie, en nombre d'églises dans lesquelles on observe que ces tons prononcés enlèvent la monotonie de la pierre grisâtre en se fondant dans les reflets, et en se perdant dans les perspectives aériennes. Parmi les ornements de la corniche, on a signalé la présence alternative de la boule et de la croix, et l'on reste dans l'incertitude à leur sujet. Peut-être cette croix n'est-elle que le tau ou la croix ansée du culte d'Osiris et d'Isis, mais, peut-être aussi, est-elle le témoignage que quelque tradition chrétienne s'était déjà introduite dans les mystères. La suprême catastrophe qui détruisit Pompéi ayant eu lieu en l'an 79 de notre ère, l'une et l'autre hypothèse sont admissibles.

N° 3. — Décor architectural à l'aide de la peinture simulant le relief. Cet exemple provient d'un temple désigné comme dédié à Jupiter, et que Mazois a compris parmi les monuments municipes de Pompéi; les édifices de cette ville paraissant y avoir eu, parfois, une double destination, et ce temple ayant toute l'apparence d'avoir servi de dépôt au trésor public.

La *cella* à laquelle ce fragment est emprunté avait son plafond soutenu par des colonnes isolées, au chapiteau ionique, dont plusieurs sont encore debout; au mur ces colonnes étaient en pilastres, et c'est dans les entre-colonnements seulement que la peinture simulait les reliefs de l'ornementation, qui faisait ainsi trompe-l'œil, en complétant un ensemble remarquable par la distinction du style. La distribution de la couleur décorative y représente un principe général. Le noir domine dans le socle, figuré en pierres d'assise. Le rouge des panneaux, entre lesquels brillent des tablettes de marbres encastrées, donne la note éclatante réservée généralement pour la partie médiane. Enfin la frise, en couleurs plus légères, dans laquelle apparaît la blancheur du stuc, sans mélange lorsqu'on arrive à la ligne des modillons, complète l'ensemble qui offre un type parfait sous tous les rapports. Dans ce trompe-l'œil la corniche avec ses modillons sont peints en perspective; « c'est peut-être le seul exemple de ce genre, » disait Gau en commentant l'œuvre de Mazois.

N° 4. — Soubassement également peint sur le plat du mur, en y figurant des matériaux de construction, noirs et bruns, dont la combinaison offre plus de richesse que la base rudimentaire ci-dessus. Le changement de couleur suffit pour donner une apparence de différences de plans et comme des moulures, en n'usant que de moyens simples et francs. Provient des murailles du *comitium* qui faisait partie du portique du Forum.

N° 5. — Cet exemple de l'ornementation architectonique peinte sur un mur est emprunté à un monument auquel on a donné d'abord le nom de Panthéon, désignation qui dut être abandonnée, sans qu'on ait d'ailleurs trouvé un nom positif pour cet édifice, qui paraît avoir été destiné aux festins en général, comme, par exemple, à l'occasion de l'enterrement d'un grand personnage, de sacrifices publics, ou d'un grand événement politique. Bonnucci, qui désigne ces ruines sous le nom de temple d'Auguste, dit qu'on pourrait les appeler en même temps « *la galerie des Fêtes des Pompéiens.* » Nous relatons ces noms divers parce qu'ils indiquent l'importance d'un monument dont le double caractère se retrouve jusque dans notre peinture où figurent des victuailles. Pour se rendre compte de l'effet de l'ensemble de cette décoration architectonique, il faut considérer que ce morceau, dont la proportion se double par celle du grand panneau à fond noir d'une largeur strictement la même que celle que l'on mesure de l'un à l'autre des encadrements de ces panneaux, n'est qu'une portion de cette ornementation qui couvre tous les pourtours intérieurs de ce monument, en y développant une ordonnance régulière.

N° 6. — Fragment dont Mazois n'a pas donné la provenance. Il est coloré avec le noir des bases, et il en a servi. La légèreté de son dessin paraît convenir au décor des verrières. On en trouve de ce genre, et fréquemment, en haut comme en bas des décors pompéiens.

Nos exemples proviennent du magnifique ouvrage « *Les ruines de Pompéi* » continué et commenté par Gau, après la mort prématurée de Mazois, qui en avait fourni les éléments, et dont le rôle a été si important en ce qui concerne ces ruines (Firmin-Didot et Cie, éditeurs).



Bauer, lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie Paris





CHINOIS.

BRODERIES RÉELLES ET FEINTES.
LES HAUTS VOCABULISTES DES ARTS DE TOUT UN MONDE.

LES COLORATIONS ILLUSTRÉES.

Les Chinois qui, depuis plus de quatre mille années, forment un empire historique dont les changements dynastiques n'ont pas autrement modifié la puissante unité, ont trouvé dans leur propre génie, et par leurs arts, le moyen de lier étroitement entre elles toutes les innombrables générations qui se sont succédé sur le sol de la patrie commune, en y conservant intact l'esprit de famille, et sans qu'aucune de ces générations successives puisse perdre le souvenir du passé le plus lointain, constamment retracé dans ses phases les plus frappantes et les plus dramatiques.

Rappeler par des images de toute sorte ce que les aïeux ont eu de misères à affronter, d'épreuves à subir, c'est invoquer la mémoire des longs efforts collectifs de la race pour arriver à créer la patrie. En même temps que, en représentant aux yeux de l'homme les périls encourus jadis, les grands cataclysmes qui semblèrent devoir triompher de son énergie en détruisant les fruits de son travail, c'est réveiller, entretenir, exciter sans cesse au cœur de chacun, et à travers tous les âges, la profonde reconnaissance méritée par les bienfaits dus aux vaillants et aux forts, aux hommes de génie, de science et de labeur, qui ont eu à lutter contre les forces déréglées de la nature, pour assurer à leurs descendants des jours meilleurs, une vie plus douce, comme on le voit par le mâle langage tenu par Yu, après que, par ses immenses travaux de nivellement, d'endiguement, il eut réparé les désastres d'un déluge, en mettant, pour l'avenir, le pays à l'abri d'aussi terribles dévastations.

« Il y a longtemps que moi, Yu, j'ai complètement oublié ma famille pour réparer les maux de l'inondation. Par ma prudence et mes travaux, j'ai ému les Esprits. Mon cœur ne connaissait pas les heures de repos; c'est en travaillant sans cesse que je me reposais. Mon affliction a cessé; la confusion de la nature a disparu. Les grands courants qui venaient du Midi se sont écoulés dans la mer. Les vêtements de toile pourront être confectionnés; la nourriture préparée; les dix mille royaumes sont désormais en paix, et pourront se livrer éternellement à la joie. » Ce langage émouvant du grand homme qui, 2,200 ans avant Jésus-Christ, employait le *triangle rectangle* pour exécuter ses grands travaux de nivellement, qui, allant d'une montagne à l'autre, coupant les forêts, faisait rentrer les fleuves dans leurs lits, les maintenant dans leur chemin en les conduisant à la mer, parfois sur des longueurs de plus de cinq cents lieues, comme le parcours du fleuve Kiang, dont les chaussées et les digues construites par Yu subsistent encore, dit-on; ce langage gravé par ses soins sur un rocher conservé dans la province du Chen-si, au musée de Singan-fou, où le Père Amyot en a pris copie, on peut dire qu'il n'a cessé de retentir au cœur de chacun des Chinois qui ont vécu depuis Yu, c'est-à-dire depuis quelque 3,970 ans, et en y conservant l'impression des profondes solidarités qui font les patries immortelles.

Ces solidarités existaient, d'ailleurs, déjà du temps de Yu, qui eut à réparer les désastres causés à un pays dont les terres étaient labourées, et l'antiquité de l'empire chinois remonte à des âges bien antérieurs. Sans aller jusqu'aux temps fabuleux où les premiers hommes se trouvèrent aux prises avec les grands hybrides, que l'on reconnaît dans les dragons et serpents de la famille des grands sauriens des époques paléontologiques, et en s'en tenant aux temps semi-historiques de la Chine, on voit que les monstres gigantesques armés d'ongles, de dents, de cornes et de venin, qui attaquaient l'homme, et dont il eut longtemps à souffrir avant de pouvoir se défendre contre eux avec avantage, représentaient aux yeux humains la puissance par excellence que donne la force, et que ce dut être en raison de cette conviction si chèrement acquise que Fou-hi, qui aurait véritablement fondé l'empire chinois en créant les différents ministères d'une administration générale, institua ses hauts fonctionnaires en leur donnant le titre de *dragons*. Les images du dragon, tout en conservant des aspects

plus ou moins terribles, monstrueux, prennent, dès lors, un sens qui les transforme absolument : c'est la force, mais ce n'est plus la force aveugle, c'est la force d'une puissance protectrice, et c'est dans l'intérêt de tous que Fou-hi avait son *dragon volant,* chargé de la composition des livres ; le *dragon qui se cache,* pour composer le calendrier ; le *dragon qui demeure,* ayant l'intendance des bâtiments ; le *dragon terrestre,* prenant soin des terres ; le *dragon protecteur,* s'occupant des misères du peuple ; le *dragon des eaux,* surveillant les forêts et les eaux. C'est le symbole de ce personnel administratif qui sillonne si brillamment les décors chinois de tous les genres. Les artisans qui les y font circuler connaissent le caractère distinctif qu'il convient de donner à chacune des figures symboliques qui représentent ces forces directrices en action, selon la nature des milieux où les dragons apparaissent. Ils sont partout l'emblème de la puissance impériale, vers laquelle tout remonte. Les dragons sont les agents supérieurs de la volonté souveraine à laquelle tout progrès est attribué, et la Chine a eu, en effet, des empereurs qui, par leur génie, ont été les grands propulseurs de sa civilisation. Tel fut Chun, le prédécesseur de Yu, fils de laboureur parvenu au pouvoir suprême par sa seule vertu, qui se faisait éclairer par les philosophes pour organiser l'État, non plus avec des dragons, mais en formant un ministère d'hommes, parmi lesquels le ministre de la musique et le ministre des rites, ce dernier demeuré l'un des plus importants de la Chine, et dont on va pouvoir reconnaître le caractère décisif au point de vue qui nous occupe, la surveillance de l'étiquette officielle rentrant dans ses attributions.

Ces souverains de génie avaient des vues profondes, et en décrétant une étiquette officielle à laquelle, non seulement tous les gens des premières classes, mais les fonctionnaires de tout ordre, ont été tenus de se conformer, ils ont donné aux arts de la Chine un aliment qui, sous tous les progrès qui ont pu s'accomplir, ne devait pas changer de caractère. Excepté en ce qui concerne les figures symboliques des dragons, et encore on a vu qu'en principe elles appartenaient à des espèces disparues, l'attention des artistes chinois a été dirigée vers les divers phénomènes du monde vivant ; souvenirs historiques ou simples décors allégoriques ; c'est à cette source vive que tous se sont trouvés appelés à puiser sans cesse, et nous croyons qu'il faut voir dans la volonté des souverains qui ont fait détailler soigneusement l'étiquette officielle, un autre objet que la seule vanité que donne le pouvoir, mais la volonté déterminée de diriger les arts d'un peuple, dont, au moins, par le fait, les édificateurs de l'étiquette officielle, dont le fond n'a point changé, ont été les hauts vocabulistes.

Nos deux exemples proviennent l'un et l'autre de décors selon l'étiquette officielle. L'un est le pectoral d'un mandarin civil ; l'autre, un fragment de la bordure du bas d'une robe d'honneur.

Il y a en Chine neuf rangs de mandarins civils et militaires qui se dédoublent en dix-huit rangs, chacun de ces fonctionnaires portant sur sa robe un pectoral brodé ou peint ; et la robe d'honneur ou de cérémonie, qui fait partie du costume officiel, est ornée de broderies plus ou moins riches, dont le caractère est déterminé. En principe, tout mandarin nommé, ou promu à un nouvel emploi, doit être présenté à l'empereur avant que d'entrer en fonctions ; chacun d'eux est donc tenu au grand costume de présentation. De plus, chacune des femmes légitimes des mandarins, fière de l'investiture reçue par son mari, porte en sens inverse les insignes de son grade ; et le fonctionnarisme, à lui seul, constitue déjà une assez grosse clientèle pour les artisans brodeurs et peintres, dans un pays de 300,000,000 d'hommes, pour qu'il soit inutile de parler de la clientèle, non moins importante, des classes aristocratiques régies de même par l'étiquette officielle, en dehors de l'exercice des fonctions publiques.

Le pectoral est une pièce d'étoffe attachée à la robe, et sur laquelle sont brodées ou peintes des figures d'oiseaux pour les mandarins civils, et de quadrupèdes pour les mandarins militaires. Les animaux ainsi portés par les mandarins (les *kwan* de leur vrai nom) sont réels ou fabuleux, et diffèrent pour chaque rang. Enfin dans le grand costume, le pectoral est posé sur une robe plus courte que la robe d'honneur, brodée de dragons et de serpents, et dont le bas n'est pas caché.

Le *pou-fou* ou le pectoral représentant le *foung-hoang,* le phénix des Chinois, est l'insigne des magistrats civils du premier rang. La reproduction que nous en donnons est de la grandeur originale.

L'intention du décor contenu dans ce petit carré, décor tout à la fois naturaliste et emblématique, est des plus nettes. C'est un Cosmos que cette réunion des éléments maritimes et atmosphériques, où le soleil, se dégageant des vapeurs de son ascension, frappe de ses puissants rayons les ondes qui se soulèvent sous le baiser fécondant, en même temps que les ténèbres sont dissipées et que les vagues aériennes produites par la dilatation causée par la chaleur s'agitent joyeusement dans tous les sens. Enfin, le soleil teinte de toutes les couleurs de son prisme la nuée, qui se forme des vapeurs dégagées par son action du sein de la mer, et qui aura pour mission d'aller porter dans l'intérieur des terres les bonnes pluies fertilisantes.

Dans ce décor chinois, comme dans tous généralement, là où sa figure n'est point représentée, l'homme

fait toujours sentir sa présence par son esprit; car c'est bien le Fils du Ciel (tous les Chinois sont autant de Fils du Ciel) qui fait parler le foung-hoang, le phénix, emblème de la résurrection.

L'oiseau fantastique donne à ce petit cosmos son vrai sens, celui du merveilleux spectacle du réveil de chaque jour dans la lumière enchanteresse, sous l'action du soleil, le résurrectionniste constant et sans égal.

Et maintenant, passons au déluge. Le fragment du bas de la robe d'honneur provient d'un horizon circulaire; une robe est ronde et le cycle qu'elle forme rappelle la rondeur de la terre, que les anciens Chinois connaissaient si bien qu'ils avaient constaté jusqu'à l'aplatissement de ses pôles. Ce déluge au bas de la robe des fonctionnaires publics, y compris celle des empereurs, est un type général; et c'est un emblème ingénieux que celui qui semble faire émerger du désordre de la nature les chefs chargés d'abord d'y remettre tout en ordre, de le maintenir ensuite, en portant sur leur poitrine l'image du fonctionnement régulier.

Dans notre fragment on voit tout ce qui se produit de plus grave, lorsque à la violente irruption des eaux s'ajoutent les révolutions volcaniques. En première ligne on voit s'avancer la destructive rangée des morceaux de roches granitiques et porphyriques vomies par le volcan, et dont le roulement des mers fera des galets aux formes de plus en plus arrondies. Dans leur marche tumultueuse, ces pierres viennent effacer les sillons du labour, semant en place leur stérilité. La forme du cratère volcanique qui se trouve en dernier plan est indiquée par l'écartement des flammes colorées par des matières diverses, et le centre de ce cratère est marqué par le jaillissement des eaux souterraines, qui, se soulevant des profondeurs de la terre, viennent ériger à fleur du sol ces étranges rochers basaltiques qui y demeurent, alors que tout est rentré en ordre autour d'eux, en affectant parfois l'aspect de constructions humaines, et auxquels partout on a donné le nom de dômes, ou celui de pics, lorsque ces derniers se rapprochent plus ou moins de la forme de l'aiguille, des obélisques, etc. Mais ce désolant spectacle d'une destruction qui paraît universelle est dominé par la puissance humaine. L'empereur est là; c'est sa haute intervention que représente le dragon à cinq griffes, son insigne personnel; et rien de plus touchant que la délicate ingéniosité par laquelle l'artiste annonce que tout sera réparé. Cela est moins mystique que le mirage de l'arc d'alliance, mais comme on va sûrement au cœur de l'homme de la terre, en offrant à ses yeux désolés, enrubannée comme un bouquet de fête, la fleur horticole, la rose de Chine, annonçant à chacun que, malgré le déluge, on reverra les beaux jours des cultures florissantes!

Ces décors sont d'un dessin conventionnel; le diluvien est une broderie de soie, le pectoral est une peinture, et la facture est au fond la même, cette peinture étant une simulation de la broderie. La soie fine est déjà par elle-même une matière lustrée, dont on augmente encore le brillant par des apprêts. La peinture qui doit la revêtir a donc logiquement ses colorations également lustrées.

Les Asiatiques de l'extrême Orient, c'est-à-dire les Chinois et les Japonais, se sont montrés particulièrement habiles à mesurer diversement le lustre qu'il convient de donner, selon la matière employée et suivant la nature des objets. Pour ces coloristes, sobres des matités dont ils connaissent d'ailleurs parfaitement les avantages, le lustre savamment gradué, et par lequel on arrive aux plus grandes vibrations de la couleur, est un véritable enrichissement de la palette; et s'il fallait décrire leur chromatique d'après les effets qu'ils tirent du lustre, en variant la même couleur, on verrait combien, dans l'infini de leur polychromie, ces Asiatiques usent pour leurs industries de bien d'autres ressources que les nôtres.

L'esthétique des Chinois et des Japonais différant essentiellement de notre manière de voir et de rechercher les caractères du beau dans les productions de la nature ou de l'art, naturellement les manifestations sont dissemblables.

Nos peintres à l'huile apprécient les avantages du lustre mesuré, qui met en un certain état de vibration, de pénétration, et aussi de légèreté, les couleurs; et la toilette des tableaux, ou le célèbre jour du vernissage, l'apprend chaque année *urbi et orbi*. Autrement, nous nous contentons, le plus généralement, de lustrer les matières sans en modifier les colorations naturelles. On polit chez nous les marbres; on cire ou on vernit les meubles pour faire valoir le ton des bois que l'on respecte; nous avons des boîtes de Spa, sur lesquelles on peint des bouquets, des oiseaux, des papillons, mais le champ de ces peintures n'est revêtu que par des laques transparentes, etc. Ces timidités, répondant d'ailleurs à nos goûts, sont fort éloignées des pratiques de l'extrême Orient, où, depuis le bois des charpentes jusqu'à celui des meubles, et depuis le carton dont on fait mille objets d'usage jusqu'au laiton dont on déguise la matière, tout reçoit des colorations mises en valeur par ces laques merveilleuses dont nous sommes loin de posséder tous les secrets. On connaît assez les finesses variées des émaux cloisonnés, l'eau des émaux dont on enveloppe les kaolins et les vernis dont on revêt les poteries, pour qu'il suffise d'en rappeler le principe; mais ce qui est intéressant à constater, c'est que le lustre, si adroitement manié par ces maîtres artisans, paraît surtout résulter de l'observation tout à la fois naïve et profonde de la nature, et que, en suivant la puissante impulsion donnée par les aïeux, l'œil artiste des décorateurs a varié sans cesse les harmonies qui frappent si vivement dans leurs œuvres. Coloristes tour à tour énergiques ou tendres, en

conservant toujours jusque dans leurs plus délicates productions une certaine fermeté de dessin, une clarté d'affirmation qui en écarte la mollesse, ces gens se sont montrés supérieurement habiles à user de moyens fort différents les uns des autres, comme le sont les finesses du pinceau des céramistes, l'incrustation des filaments métalliques, et les reliefs des broderies opulentes, en conservant toujours sous les modes divers l'unité d'un style des plus mâles.

Ces fins artisans ont tout vu, pour n'être jamais à court. Car il ne suffit pas d'avoir chez soi des faisans dorés et des faisans argentés ; encore faut-il observer la nature dans ses meilleurs moments. En ce qui concerne la parure des oiseaux, les couleurs de ce qu'on appelle en ornithologie la *livrée* ou la *robe* reçoivent tout leur lustre au moment où l'adulte, ayant besoin de la plus belle toilette, quitte le plumage du jeune âge et le remplace par la robe de noces. C'est la loi pour tous, depuis le paon aux chatoiements sans égaux, les tourterelles aux nuances changeantes, les coqs à la queue cirée, l'oiseau de paradis, l'oiseau-mouche, ces petits tourbillons de couleurs, jusqu'à ce qu'on appelle le *miroir* des canards. Et qu'il s'agisse des écailles des reptiles ou de celles des poissons, de la *robe* des serpents, du *manteau* des mollusques, du *corselet* des coléoptères, de la *cuirasse* des crustacés, de l'*argent* des nacres, de la *pierre* des corallines, des *huiles* et des *cires* des fleurs, des *vernis* des feuilles végétales, de la *pulpe* fine de certains fruits délicats, ou de la *fourrure d'hiver* des légumes de conserve, c'est partout le lustre enchanteur, merveilleux, signe de la belle santé, de la pleine vie, et véhicule sans égal de la couleur décorative, qui lui doit ses multiplications, ses meilleures fusions, son plus grand éclat, et son charme le plus pénétrant.

On a vu ce que sont les dragons, maintenus par l'étiquette officielle dans les décors chinois, et certes le lustre leur est nécessaire pour mettre en valeur leur armature d'écailles, l'émail de leurs yeux et de leurs dents, la corne de leurs ongles. Assurément, la physionomie de ces génies protecteurs est fort éloignée de la figure jeune et souriante des aimables génies à la grecque qui figuraient parmi les dieux lares des Romains, et qui sont devenus chez nous les anges du foyer. Mais combien est préférable, pour l'ornemaniste-coloriste, la vigoureuse et fulgurante figure du dragon apportant son accent majuscule dans tous les milieux où il apparaît, y causant une puissante diversion qui réveillerait toutes les fadeurs, irradiant et irradié lui-même dans son propre éclat modifié par le milieu ambiant, en raison de la loi des contrastes, offrant aux yeux expérimentés et aux imaginations fertiles des combinaisons à l'infini ; de sorte que dans la décoration des surfaces colorées, c'est la libre disposition de cet élément fantastique, qui a d'ailleurs un sens moral, c'est le dragon jeté comme au hasard, c'est-à-dire une fiction qui, entre les mains du coloriste, vient communiquer l'étincelle de la vie aux éléments d'une ornementation fournie par le monde réel, et parmi lesquels le monstre intervient en chef d'orchestre ; c'est lui qui sert de base à l'harmonie d'ensemble, et c'est sa note qui donne le diapason.

C'est cette combinaison des êtres fictifs, au sens symbolique, et des phénomènes et productions de la nature dans tous les genres, qui nous paraît avoir été sciemment recommandée par ceux qui ont libellé l'étiquette officielle, en en faisant surveiller l'observation de manière à en assurer les effets, lesquels ont été pour les industries de la Chine de la plus heureuse fécondité. Dans tous les cas, et s'il ne faut voir qu'un hasard dans ce qui nous paraît être le fait d'une adroite préméditation aux vues profondes, le nocturne bombyx ne pouvait laisser ses précieux cocons entre de meilleures mains que celles de l'artisan chinois.



Manoury lith.

Imp. Firmin Didot & Cie Paris



CHINOIS.

LE SEMIS DES MOTIFS ORNEMANESQUES PEINTS ET DORÉS SUR LES BOIS LAQUÉS.

En principe le mode de ces ornementations est celui des bas-reliefs des murailles égyptiennes. Un contour incisé détache le motif qui ne fait point saillie, et reste dans le plan général de la surface. Des traits gravés dessinent les détails; ou encore ces traits sont les arêtes d'évidements intérieurs. Le Chinois emploie ce procédé avec une telle adresse qu'il sait procurer aux êtres et aux choses représentés de cette façon l'illusion d'un relief, illusion qu'il parachève, en quelque sorte, en simulant sur les parties supérieures de la dorure une usure que le temps et l'usage produiraient par le frottement sur des saillies.

A cette communauté de procédé près, l'ornementation chinoise, si particulièrement vivante, est bien différente des rigidités décoratives de la vieille Égypte. Chez le Chinois, l'expression de la vie se présente avec une intensité et une abondance qui ne se rencontrent nulle part au même degré. De part et d'autre, l'ornementation est un langage, mais point de la même nature, et le Chinois, observateur et ingénieux est beaucoup plus naïf que le symbolique égyptien.

La contemporanéité des deux arts est au moins certaine, puisqu'on a trouvé des porcelaines décorées chinoises dans les vieux hypogées; mais il y a plus, et l'antériorité des Chinois reçoit tous les jours de nouvelles confirmations. Le caractère de leurs ornementations en serait une de plus, au besoin.

« Chaque race fait sa langue, comme chaque oiseau fait son chant, » a dit le Dr Clavel. Parmi les hypothèses mises en avant sur les probabilités de l'origine du langage humain, si, par exemple, pendant la période de la formation et des conventions de la langue parlée, l'homme n'avait point eu besoin de recourir à un langage transitoire, oculaire, c'est-à-dire parlant nettement aux yeux d'une chose ou d'un être non encore nommé, ce qui ne se pouvait faire que par le dessin à grands traits de cet être ou de cette chose, on peut assurément, cette hypothèse étant admise, y rattacher l'origine du dessin représentatif dont on a d'ailleurs des exemples sur des armes et des outils remontant au passé le plus lointain des hommes, aux époques de l'âge de la pierre. En examinant la variété des motifs semés dans les décors du genre de celui-ci, motifs empruntés à tous les règnes de la nature, et dont un certain nombre décèle un contact immédiat avec les créatures observées dans leur élément, on retrouve dans leur expression ample et simple un reflet direct de ce que durent être les premiers essais de la formation du langage oculaire, qui n'est point l'écriture hiéroglyphique, et n'a pas besoin d'un Champollion pour être entendu.

C'est une collectivité qui a fourni les éléments d'un décor aussi composite; son langage, son *chant*, est une œuvre de race, une production nationale, pleine encore des verdeurs de la primitivité. Le domaine commun s'est

formé de mille éléments : celui-ci a observé le céphalopode, il a vu le poulpe rejetant au dehors la matière dont il se fait un nuage pour se dérober à la vue de ses ennemis; il en trace l'image avec un instinct artistique, et voilà un motif décoratif de plus; cet autre, et cent autres, jettent dans la circulation les cristallisations, les pétrifications, et jusqu'à ces *molluscoïdes* des eaux douces et salées, ces êtres flottants dont l'organisme va se dégradant de plus en plus, semant au hasard la germinaison, secrétant, comme les *astreus*, le carbonate de chaux qui ira former les polypiers pierreux, ou flottants encore comme ces masses animées, sans apparence de sensibilité, sans contractilité, spongilles libres dès la naissance, et dont la substance fibro-gélatineuse constitue un être du dernier degré, du genre *amorphe*, intermédiaire entre les animaux et les plantes etc.

Ces espèces, dont les premiers Chinois ont peut-être connu les variétés fossiles, aussi nombreuses que les autres, se rencontrent partout en abondance. Combien est-il de peuples qui en aient tiré des éléments décoratifs! Et combien en est-il qui, avec des images de cette nature, recueillies en dehors des villes, et peut-être avant qu'il n'en existât, auraient eu le bon goût persistant de maintenir dans leurs décorations ces éléments spontanés, dûs à la sagacité spirituelle de primitifs dont l'art ornemental était né avant tous les canons qui, sous d'autres cieux, ont réglementé les arts supérieurs, en y subordonnant fatalement tout le reste.

La variété des êtres et des choses auxquels les Chinois ont su imprimer un cachet décoratif, dont ils ont sû faire un motif d'ornement, est secondée par le mouvement qu'ils communiquent même aux choses inertes. On peut s'en rendre compte en considérant notre planche; nuls ornemanistes n'ont mieux connu les lois de la flottaison dans le fluide atmosphérique ou aquatique, qui sont d'ailleurs les mêmes dans le plongeon de l'un et de l'autre. Dans ce décor où le noir du bois laqué forme une atmosphère factice, dont seraient composés l'air et l'eau mélangés, et où tout ce qui respire vivrait sans peine, tout flotte avec un mouvement qui se communique du monde animé à tous les objets avoisinants. C'est une magie, comme le serait celle d'un aquarium idéal à travers la vitre duquel on verrait passer la merveilleuse dérive de tout un monde.

Le génie dont les Chinois ont fait preuve n'est point le nôtre; mais il est tantôt si réellement mâle, tantôt empreint d'un tel charme avec les vigoureuses ou les délicates colorations de la palette des gens aux yeux obliqués, qu'il a bien fallu mettre les bonnes productions chinoises au niveau de nos meilleures ornementations. Elles se maintiennent à cette hauteur par des qualités toutes différentes de celles qui, par la filiation des Égyptiens, des Grecs, des Étrusques, se sont développées chez nous, avec les goûts d'ordre, de mesure, de perfection des formes, souvent déroutés par les *chinoiseries*.

Si les proportions de notre cadre ne nous avaient interdit de donner autre chose que les spécimens ici réunis, provenant des bordures d'un décor d'ensemble dont l'eau et la terre, avec leurs végétations particulières et leur monde propre, fournissent les éléments dans un magnifique compost qui est aux choses de la nature ce que fut pour les métaux la fusion du métal de Corinthe, on pourrait juger combien nous sommes loin d'exagérer ici, au sujet de ces *chinoiseries*, qui dans le domaine de la décoration décèlent une science et une entente de la coloration sans égales nulle part.

Les motifs semés dans cette planche, et dont nous possédions les excellents dessins, se sont rencontrés de même et en un semis analogue sur les marges d'encadrement d'un paravent d'apparat, de la plus grande taille et d'une fabrication artistique d'une valeur tout à fait exceptionnelle, possédé par M. L. Bing, à l'aimable obligeance duquel nous devons de pouvoir fournir les colorations de nos diverses figures.

Le meuble, absolument splendide, dont les bandes d'encadrement sont ornées sur ce type, a été fabriqué vers notre seizième siècle.



CHINESE

CHINOIS

CHINESISCH













Picard, lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie, Paris







CHINE.

BRODERIE, PEINTURES DÉCORATIVES.

Les Chinois ont deux principes de dessin dont ils usent selon la nature de l'objet qu'ils ont à décorer. Les broderies, en général, conservent le dessin conventionnel des vieux monuments, avec les ressources d'une coloration également conventionnelle, pleine de puissance, d'éclat, ou d'harmonie, selon le besoin. Ils obtiennent ainsi, sous des formes larges et synthétiques, un mouvement décoratif et en quelque sorte une exubérance d'expression que nul peuple, ancien ou moderne, n'a su mettre en relief comme eux.

Notre morceau de robe (broderie sur fond noir) est un petit échantillon de leur savoir-faire en ce genre. Dessin et couleurs, tout y est de convention. Cependant, à regarder cette espèce de papillon au regard direct, arrivant de face à l'œil du spectateur, dans le tourbillon d'une vapeur lumineuse qui se disperse en filets, les naseaux fumants (un papillon a-t-il des naseaux? peu importe) et semant dans le vol fulgurant de ses ailes de chauve-souris les molécules de la fécondation, qui n'éprouve la sensation qu'occasionne dans sa course aérienne l'insecte approchant de l'œil humain, comme s'il allait l'assaillir! Gros ou petit, armé ou non, on n'a pas le temps de distinguer. C'est un monstre.

Ce flottement de l'insecte se complète ici par un jeu de vagues en rumeur, formant bordure; on peut les dire aussi toutes animées; parmi ces flots roulants, crachant leur mousse, on aperçoit de toutes parts des yeux de poissons, des formes étranges qui semblent des bouches, émergeant pour absorber tous les agents de la vie moléculaire qui, flottant dans l'espace, associent le fond même de l'étoffe au décor, le noir y devenant une atmosphère.

La seconde manière des Chinois, c'est la peinture au naturel; sous une naïveté de commande, ce naturel prend toutes les allures du caprice. Les éléments de chacun des petits tableaux reproduits (0,50 centimètres de hauteur environ) sont en nombre restreint. Pour ce genre, la branche d'arbre et l'oiseau, la feuille et la fleur, isolés dans un milieu dégagé, aérien, font généralement tous les frais du décor; et c'est avec un charme réel que l'on suit ces peintures en leurs harmonies variées, partout inondées de lumière.

Parfois la composition prend des aspects de paysage; mais les lointains ne sont que l'objet d'une indication des plus légères, et la clarté du décor n'en souffre jamais.

Les panneaux en bandes verticales comme ceux que nous représentons, et qui sont du genre le plus répandu, simulent l'étroite ouverture d'une fenêtre par laquelle on n'aperçoit qu'un fragment du monde extérieur, vu au hasard de ce que l'œil en saisit. Les Chinois, et naturellement aussi les Japonais inspirés si souvent par le même génie, excellent à tirer parti de ce mode gai, clair, parfois plein d'inattendu et de surprises charmantes, qui transfigure les choses et les créatures placées, la plupart du temps, sur un plan unique, et qui détache des silhouettes de tous les tons sur un fond tout à la fois lumineux et tranquille.

Les petits tableaux de cette sorte, peints à l'aquarelle, servent à l'ornementation des intérieurs; on les suspend systématiquement dans les pièces habitées par jeux de deux, de quatre, de six, appelés *kwa-pin* ou *tyvo*, et quelquefois par jeux de douze, appelés alors *weï-pin*.

Documents originaux appartenant aux éditeurs.

Voir les *Mémoires sur la Chine*, par le comte d'Escayrac de Lauture. Paris, 1865.

CHINESE CHINOIS CHINESISCH













Chataignon, lith.



Imp. Firmin-Didot & Cie Paris



CHINE.



PEINTURES AU NATUREL, BRODERIES, IMPRIMÉS.

Ainsi que dans la planche ayant pour signe *la lyre*, on trouve dans cette page des expressions diverses du mode décoratif des Chinois, plus ou moins suivis par les Japonais, selon qu'il s'agit de la libre peinture sur soie ou sur papier, de la broderie, ou de l'impression sur étoffes.

Aux sujets en hauteur de la peinture au naturel, dont la riche ampleur est ici si remarquable, étant donnée l'étroitesse du champ, nous joignons un décor en largeur, composé de la chute d'une branche d'arbre fleurie sur laquelle s'est perché un oiseau. Cet exemple montre d'une façon charmante l'un des expédients du genre clair, gai, et aérien, si véritablement plein de poésie, et dans lequel Chinois et Japonais font preuve de tant de ressources. Les deux bandes sur fond noir sont des broderies formant un décor de nature tout opposée. Végétaux, fleurs, oiseaux, insectes et jusqu'aux ridés aquatiques, toutes les colorations sur ces fonds noirs se détachent en clairs plus ou moins brillants, auxquels le chatoiement de la soie communique, où il en est besoin, le plus grand éclat. Chacun de ces motifs ininterrompus, forme un bouquet, une espèce de grappe où se trouvent logés des insectes, des oiseaux, etc., dont le dessin a d'ailleurs la prétention de se rapprocher des rendus au naturel.

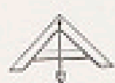
La bande sur fond marron cramoisi est d'un ordre plus élevé. C'est un fragment d'impression dont les moyens typiques sont des plus rudimentaires. Le dessin, formant des cloisonnés, est imprimé avec le fond même ; et c'est par l'adjonction de quelques tons plats que le décor est varié, et prend son animation. Dans ce genre, l'harmonie particulière du décor est subordonnée au fond dominateur, selon les lois de la bonne chromatique. Les Chinois excellent dans ces dérivés, et dans un fragment comme celui-ci on retrouve l'œil exercé des gens qui ont produit les plus beaux émaux qui soient au monde. L'oiseau fantastique dont le vol sillonne ce motif est le *fo-hang*, qui, par son caractère, appartient aux décorations classiques.

Les originaux de ces divers documents sont la propriété de l'éditeur.



P. Lestel, lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie. Paris



JAPON.



LE DÉCOR EN MÉTAUX DIVERS.
GARDES, ANNEAUX ET MANCHES DES COUTEAUX ET DES SABRES.

« Il n'existe, à proprement parler, dit M. Aimé Humbert, ni orfèvres ni joailliers au Japon. Les ouvriers lapidaires de Yedo n'ont rien de mieux à faire que de tailler des cristaux de roche. Les ouvrages qui rappellent le plus le travail de l'orfèvre ont pour objet la décoration des armes des Yakounines. On enrichit de toutes sortes d'ornements, d'un style essentiellement pacifique, la poignée, la garde et les anneaux du fourreau de chacun de leurs deux sabres, ainsi que le manche en métal d'un couteau qu'ils introduisent dans une gaîne pratiquée au fourreau de la plus petite de ces deux armes. » (*Le Japon*, *voyage de* 1863-1864.)

On emploie pour l'ornementation de ces surfaces exiguës l'or, l'argent, l'acier, le cuivre, le bronze, et une composition connue sous le nom de *métal de Sawa,* dont les sous-genres sont le *chibouchi* et le *shakudo*. Les métaux divers sont incrustés, et leur jeu se complète par la gravure et la ciselure.

Les objets reproduits parlent assez d'eux-mêmes pour qu'il n'y ait point à insister sur la valeur du procédé. Quelques-uns de ces exemples sont de véritables merveilles d'adresse et de goût. Le Japonais se montre habile à tirer parti de tout, et aussi de rien, ou peu s'en faut. La mythologie de l'empire du soleil levant ne tient qu'une place restreinte parmi ces ornementations; dans le surplus, on ne voit que des êtres et des choses qui ne sont pas moins familiers chez nous qu'ils le sont au Japon. Nous aussi nous avons des pommiers en fleurs, des brindilles terrestres et aquatiques, de la vigne, des oiselets qui se disputent, des canetons glissant sur une vague à leur taille, des oiseaux de haut vol qui semblent en correspondance avec les grands astres, des chevaux, des poissons, des papillons, des insectes, etc. Nos artisans, en puisant à ces mêmes sources, avec le discernement dont les Japonais font preuve, pourraient créer de nouveaux modèles de nature à obtenir le suffrage des amateurs délicats. Le champ est vaste, et le but séduisant. Nous n'avons pas cru devoir conserver dans les gardes des sabres, le trou central et étroit qui sert au passage de la lame. Cette ouverture ne donne jamais lieu à un principe de décoration, rien ne la rattache à l'ensemble de l'ornementation. Supprimer ce trou qui, en définitive, n'est point un vide dans la réalité de l'arme complète, nous a paru plus avantageux que nuisible pour l'entente de ces petits décors qui, on le comprend du reste, ne peuvent être que latéraux.

Toutes ces pièces, qui ont figuré à l'exposition de l'Union centrale concernant le métal, en 1880, proviennent de la magnifique collection de M. Montefiore; nous exprimons ici notre reconnaissance à cet aimable amateur pour les facilités qui nous ont été procurées, aussi bien pour la photographie de ces objets que pour leur étude coloriée.





Lestel, lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie, Paris



JAPONAIS.



LA PALETTE MÉTALLIQUE.

DÉCOR DES ARMES ET DES OBJETS USUELS.

Cette planche fait suite à celle ayant pour signe le *niveau*. Aux gardes et anneaux des sabres, aux manches des petits couteaux qui appartiennent à ces armes, cette page ajoute des recouvrements de pommeaux, et quelques spécimens d'objets de destinations variées.

Le Japonais aime à parer d'ornements d'orfèvrerie de cette sorte, lui qui ne porte pas de bijoux, nombre d'ustensiles familiers et jusqu'à des meubles. Boîtes à pharmacie, théières d'argent, netzkès, bonbonnières, cabinets à tiroirs, tuyaux de pipes, bols à couvercle, vases à fleurs, il met de cette orfèvrerie partout, la diversifiant avec toutes les nuances de l'or, de l'argent et du cuivre, combinés, modifiés de cent manières. Seul le Japonais a le secret d'aviver ou d'assourdir l'éclat de ces nuances avec une habileté telle que les variétés des tons imprimés à ses métaux offrent la richesse d'une palette véritable et pleine de ressources.

Nul chimiste n'a trituré les métaux comme le sait faire l'orfèvre ou le bronzier japonais, dit M. Josse dans une lettre des plus intéressantes, et qui nous sert ici de guide, insérée dans la *Revue des arts décoratifs*, juin 1883. Aucun n'a, par l'action des acides et des sels, modifié à sa surface l'apparence du bronze ou de l'argent, comme l'ouvrier de Kioto, et aussi comme celui de Kanga qui, moins savant peut-être que le premier, mais plus ingénieux, enterrait dans le sol, ou plongeait dans la mer le vase de cuivre, la coupe d'argent niellé, qui ne devaient point sortir de leur cachette avant que l'oxidation fût complète, fallût-il dix ans, vingt ans pour que le temps eût fait son œuvre. L'artisan léguait le secret de la cachette à son fils, mais l'objet n'était point extrait un jour plus tôt.

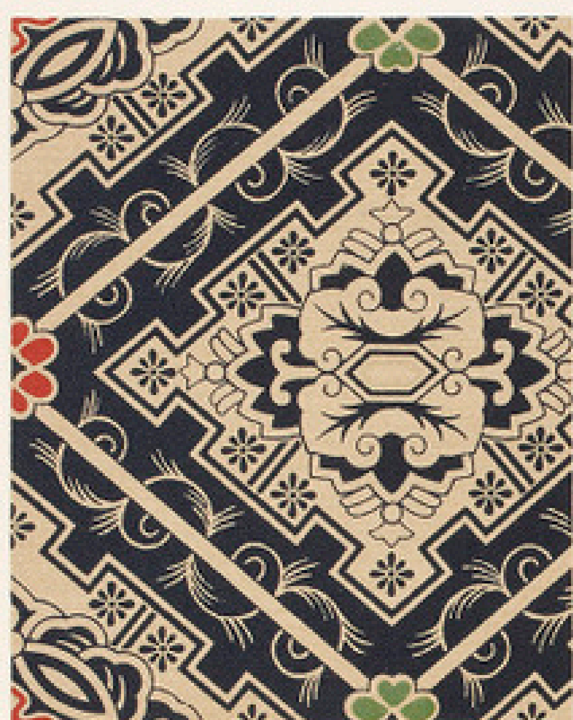
Parmi les moyens dont usent les Japonais pour procurer à leurs métaux leur gamme harmonieuse et riche, M. Josse explique que loin de débarrasser des corps qu'il contient le cuivre à l'état natif, comme le font nos chimistes, ils y laissent au contraire à dessein des traces de soufre, d'arsenic, de fer ou de plomb; ils l'additionnent, en outre, de ces mêmes matières et de plusieurs autres. Les mélanges dosés du plomb leur procurent du cuivre violet, du

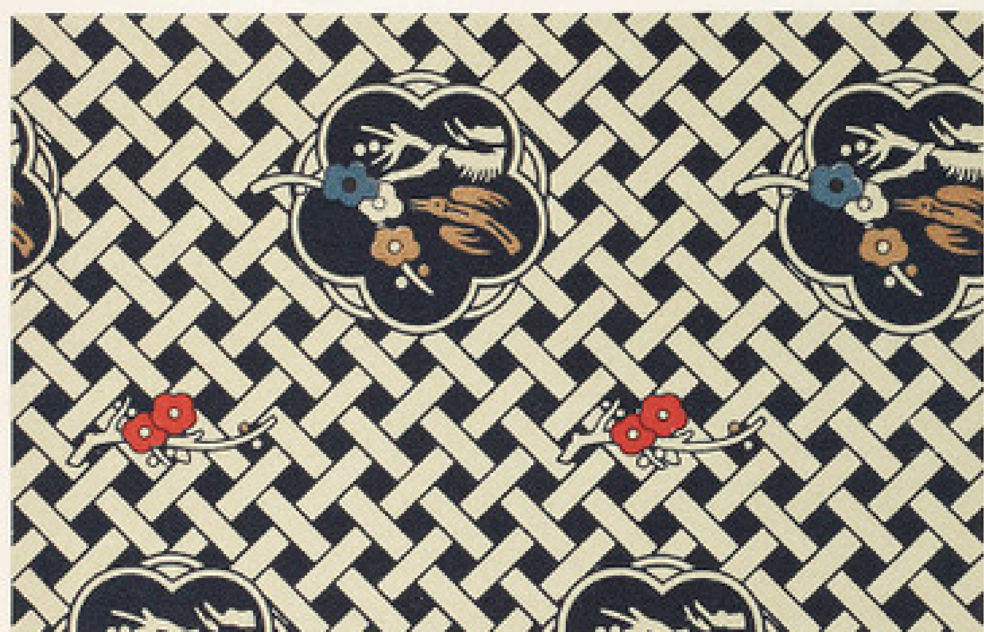
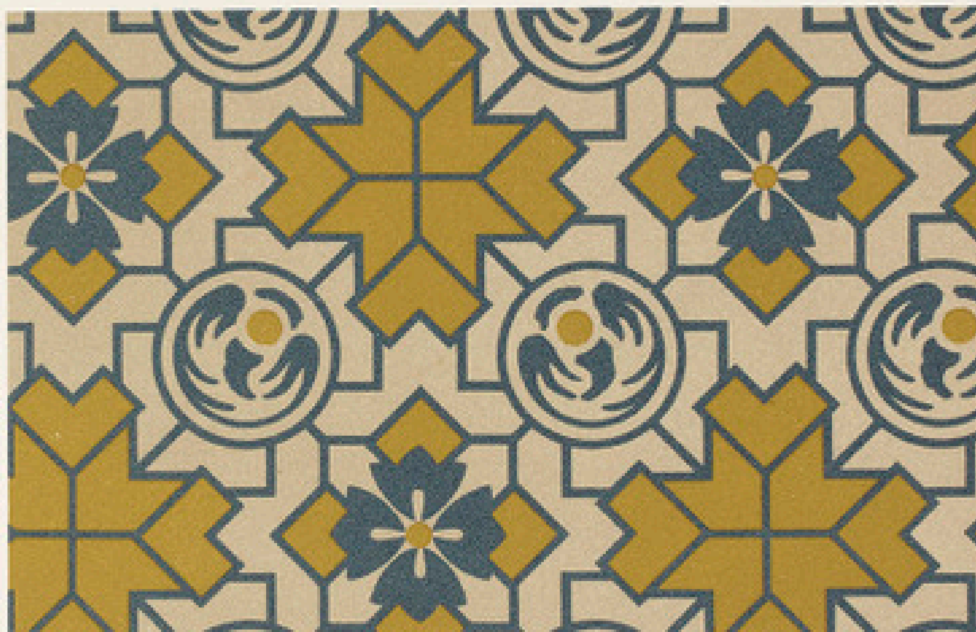
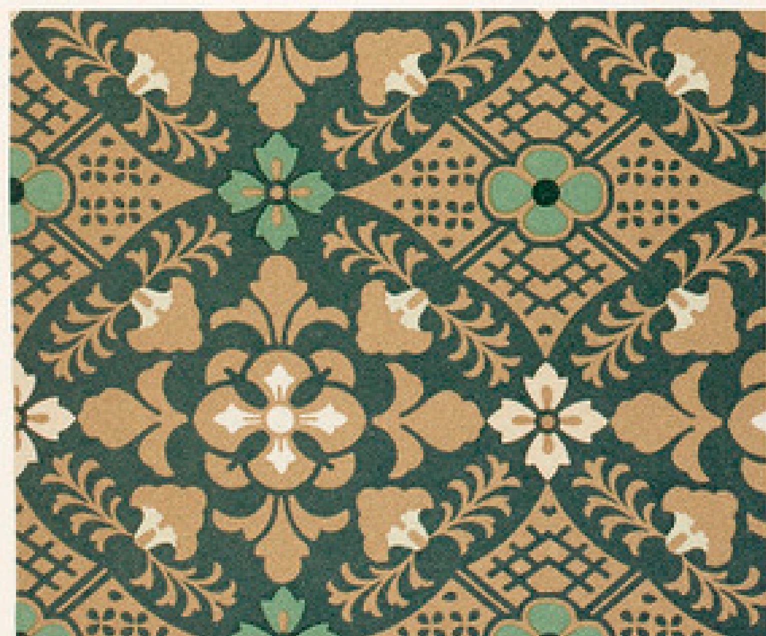
cuivre noir, du cuivre vert, que nous n'avons pas. Ce sont ces derniers alliages qu'ils nomment le *chido*, l'*udo* et le *seido*. Il y a encore le *sentokudo*, le *shakudo*, le *schinchiu*, le *chibuichi;* dans ce dernier, l'argent entre pour quatre dixièmes. Ce sont là des couleurs franches, que, dans ce genre, il faut distinguer des colorations de surface; car teindre l'épiderme du métal est encore une autre opération que celle des mélanges dans la masse. Le ciselet change la peau du métal, le fait rugueux ou poli, doux et soyeux comme un fruit sur l'arbre, tissé comme une étoffe, nervé comme une feuille, poilu comme une fourrure, grenu comme le chagrin, spongieux comme certaines pierres, et l'acide contribue à produire ces effets.

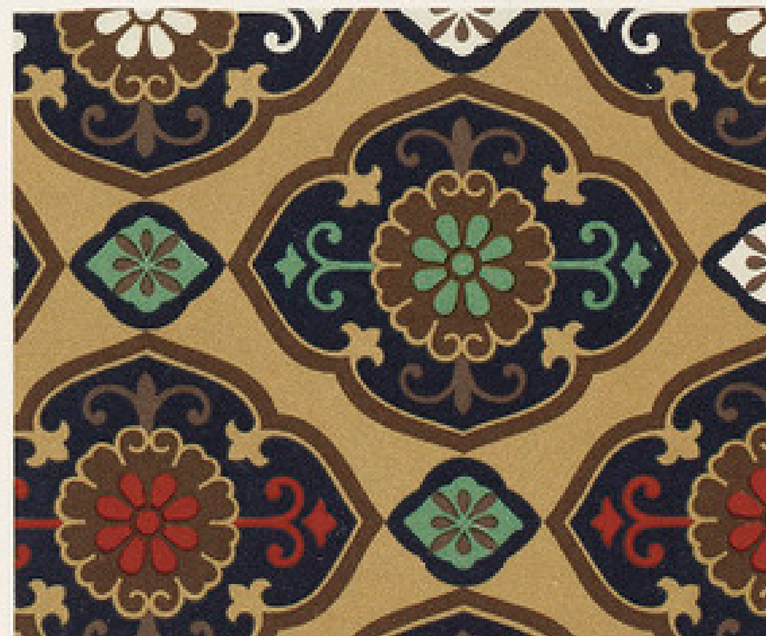
Telles sont quelques-unes de ces opérations, grâce auxquelles l'or, par exemple, n'a pas uniquement le ton jaune, le ton rouge et le ton vert que nous lui connaissons, mais se voit transformé en laques d'or aux glacés tranquilles ou aux pointillés vibrants. L'argent passe des tons nacrés au gris et au noir; il devient violacé comme la gorge du pigeon ou mat comme la cire vierge. Enfin, avec les Japonais, l'imprévu de la couleur ne va pas sans l'imprévu du dessin, ainsi qu'on peut le voir ici par la diversité capricieuse des décors rassemblés.

Toutes ces pièces font partie de la magnifique collection de M. E. L. Montefiore, et ont figuré à l'Exposition du métal organisée par l'Union centrale en 1880. Nous remercions de nouveau l'aimable amateur des facilités qui nous ont été procurées pour leur reproduction.










Lestel, lith.



Imp. Firmin-Didot & Cie, Paris



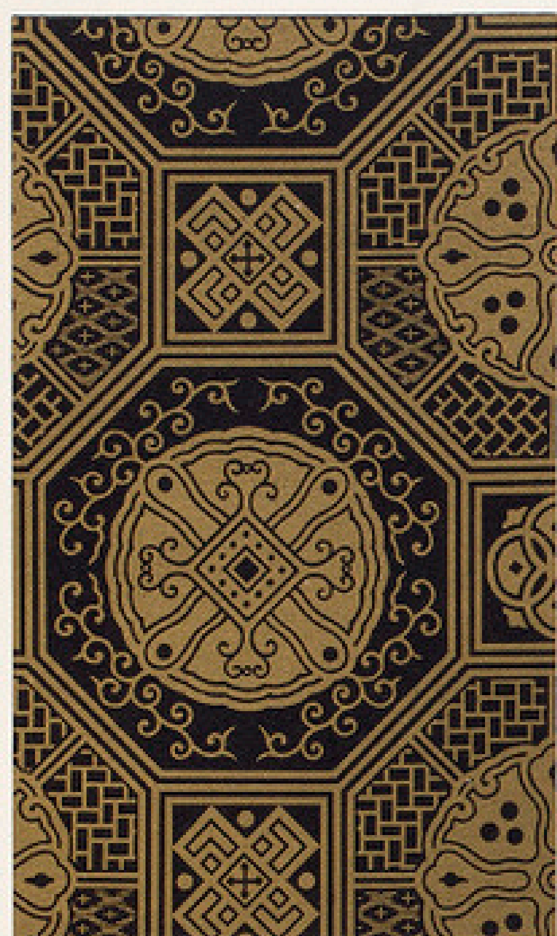
JAPONAIS.



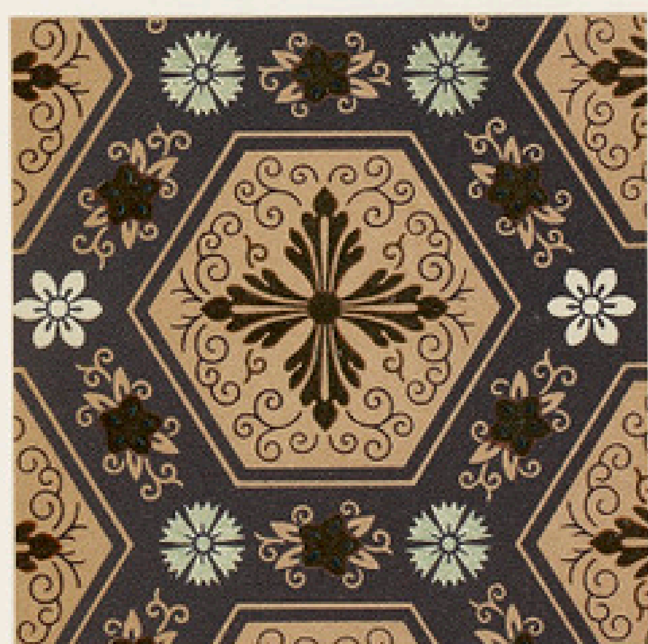
DÉCOR DES ANCIENS TISSUS.

Ces motifs appartiennent à la suite des spécimens dont est composée la planche ayant pour signe le *soufflet* et proviennent de la même source : les paravents aux cent échantillons. C'est, dans leur variante, le même principe de tons assourdis, d'harmonies discrètes, dont le bon goût ne se dément pas. Certaines formules annoncent, par leur caractère, la primitivité du tissage, à physionomie de marqueterie, qui rappelle certains travaux des Océaniens, faits des fibres des végétaux, avec des joncs tressés, ou ornant le bois des pagaies, et de certains ustensiles. Nous rappelons que ces étoffes, brochées et tissées, dont les échantillons forment des collections rétrospectives du plus sérieux intérêt, puisque ces motifs sont le produit de fabrications remontant approximativement aux dix-septième et dix-huitième siècles, sont empruntés aux paravents exposées par M. S. Bing, à l'Union centrale des arts décoratifs, en 1882.

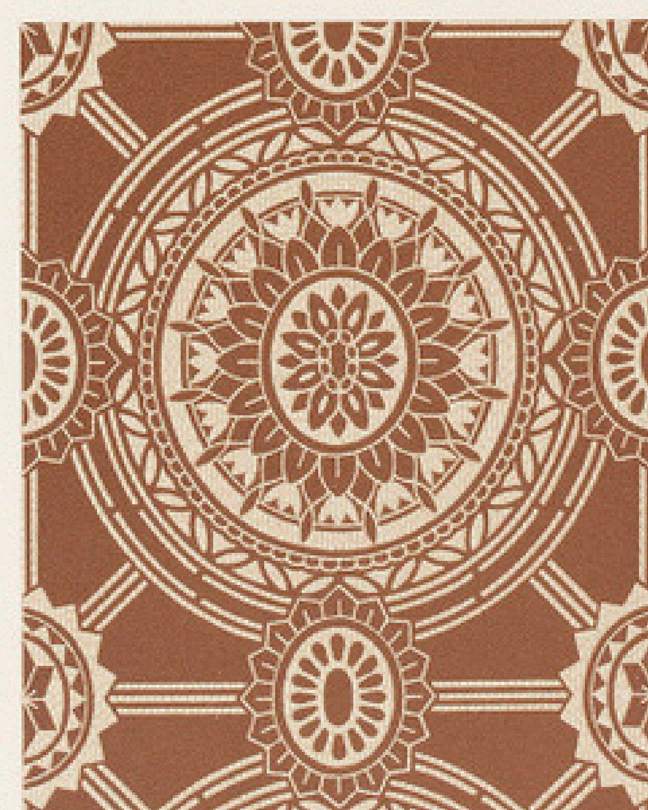









Lestel, lith. Imp. Firmin-Didot & Cie Paris



JAPON.



DÉCOR DES TISSUS. — LES PARAVENTS AUX CENT ÉCHANTILLONS.

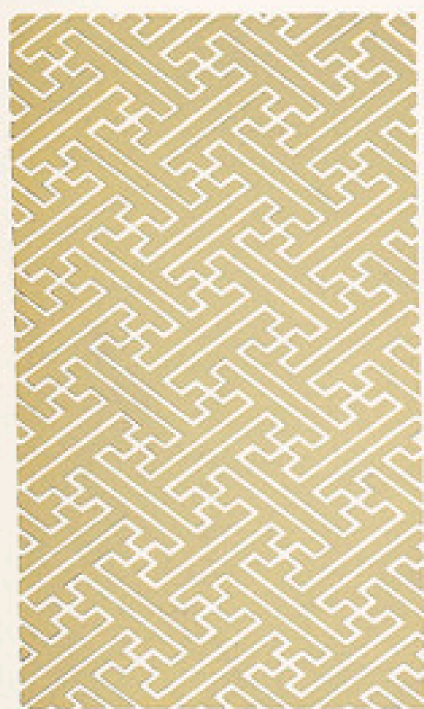
Parmi les divers procédés dont usent les Japonais pour décorer les feuilles de leurs paravents, il en est un qui consiste à y disposer des échantillons d'étoffes diverses, brochées et tissées, formant des collections rétrospectives d'un très sérieux intérêt. Ces fragments sont distribués dans un ordre assez régulier, les motifs demeurant indépendants les uns des autres; chacun d'eux offre la racine complète du décor que la répétition développera.

C'est de deux de ces paravents, dits *aux cent échantillons*, que proviennent les types réunis ici. Aucun renseignement sur l'industrie japonaise ne saurait être plus sûr que celui-là, puisque ce sont des fragments mêmes de produits fabriqués et ayant été en usage aux dix-septième et dix-huitième siècles.

Nous devons à l'obligeance, d'ailleurs accoutumée, de M. S. Bing, qui a exposé deux paravents de ce genre à l'exposition de l'Union centrale des arts décoratifs en 1882, d'avoir pu relever une partie de ces échantillons.















Schmidt lith. Imp. Firmin Didot & Cie. Paris







JAPON.

PAPIERS IMPRIMÉS POUR LA TENTURE.

FABRICATION COURANTE EN CHINE ET AU JAPON.

Les papiers imprimés pour la tenture des appartements, dont on usait bien avant nous en Chine et au Japon, sont aussi différents de nos papiers peints, par le goût de leur décor que par le mode arriéré de leur fabrication. Loin d'être confectionnés sur des kilomètres de papier sans fin, et divisés en rouleaux pour la vente, ils sont tirés à la planche, sur de petits formats, et les tentures les plus économiques s'impriment ainsi sur du papier à la forme. Escayrac de Lauture donne les mesures courantes dans la plus grande partie de la Chine, $0^{m},346$ sur $0^{m},266$, et $0^{m},994$ sur $0^{m},625$. Les cinq spécimens de la partie inférieure de notre planche mesurés sur les feuilles originales, varient de $0^{m},45$ sur $0^{m},30$ cent. à $0^{m},47$ sur $0^{m},35$ cent.

Par suite de ce procédé, le décor a généralement peu d'ampleur; en effet, l'exiguité relative de ces carrés de papier, s'oppose à la constitution d'un appareil ornemanesque de l'importance de ceux que l'on rencontre fréquemment dans nos papiers peints. Les Chinois et les Japonais sont d'ailleurs bien inférieurs, pour les combinaisons de ce genre, aux Persans, si ingénieux dans la contre-position de leurs carreaux de faïence.

Le goût n'est d'ailleurs point le même que chez nous. C'est avec une sobriété remarquable, une sagesse que l'on peut vraiment regarder comme supérieure, et bien souvent avec un caprice charmant, que les Japonais décorent leurs papiers imprimés. La toilette de leur habitation par les tentures se renouvelle au moins une fois par an. Aussi cet usage nécessite-t-il le bon marché du produit employé. L'économie dans ce genre d'industrie devant naturellement résulter du petit nombre des impressions qui se superposent sur le papier, on peut conjecturer que ce besoin d'économie n'est point étranger à la conservation du caractère sobre en couleurs de ces jolis imprimés, tentures des plus modestes appartements de la Chine et du Japon, dont plus d'un œil délicat ferait chez nous ses délices.

Sauf la feuille où voltigent de petits oiseaux bleus, les spécimens de la partie inférieure de notre planche ne comportent que deux tons; les fonds mats sont couchés à la brosse, les tons métalliques par quelque moyen analogue. Le dessin se forme en une seule impression à la presse, opaque, bien entendu, qu'il s'agisse du blanc, de quelque cou-

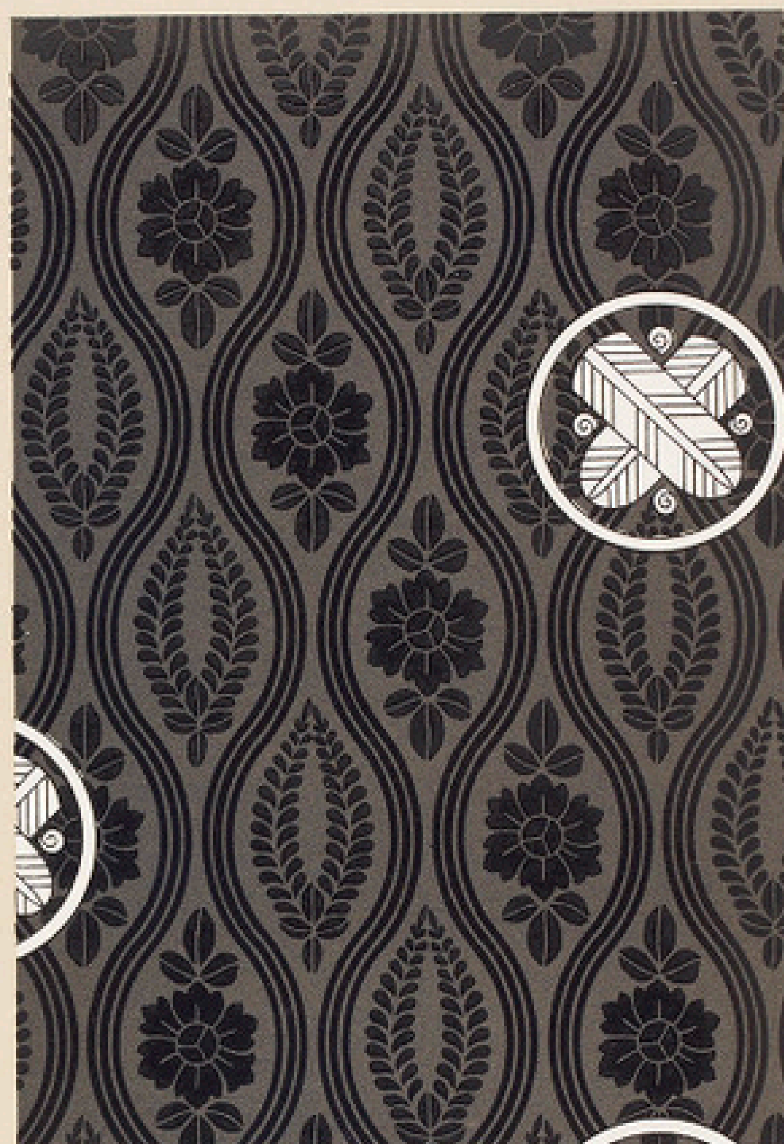
leur, ou du métal; chacune de ces feuilles est entourée d'un filet de coupe pour faciliter les raccords; il faut les ébarber toutes pour le collage. Le mètre carré de papier à rosettes et reflets argentés, revient en Chine à environ onze centimes.

Outre ces feuilles économiques, d'un usage général, on fabrique aussi des papiers imprimés pour tentures, qui, par leur qualité foncière aussi bien que par la superposition de nombreuses couleurs, sont de véritables produits de luxe. Le spécimen du haut de notre planche appartient à cette catégorie. Le papier, très consistant, est d'une qualité supérieure; le fond est couché à la brosse, peut-être en plusieurs fois, car la couche est épaisse, et de plus elle paraît polie. Cette feuille, qui dans l'original mesure 62 cent. sur 50, n'est qu'un fragment coupé de trois côtés en pleine impression, ce qui ne nous permet pas de donner la dimension du papier original dans son entier. Ce que l'on en voit suffit, au surplus, pour démontrer l'existence d'une fabrication moins rudimentaire et beaucoup moins économique que celle dont nous avons précédemment parlé. Les tons fondus abondent dans cette dernière impression, et les nervures des feuilles, le cercle des fruits, le contour des fleurettes, tracés en argent par dessus toute cette floraison, sont le principal secret de l'harmonie de ce décor quelque peu frêle. Ce fragment offre un exemple de l'expédient dont sait user un Japonais pour déguiser la maigreur d'un motif naissant en une branche coupée aussi sèche que celles que l'on voit ici : c'est par l'association des pampres de la vigne au pied même des grandes branches qui sillonnent le décor, qu'il a été paré à cet inconvénient.

Les Chinois et les Japonais usent tantôt du dessin sans fin, à raccords perpétuels, n'exigeant qu'une gravure, comme les trois modèles du milieu de notre planche; tantôt, ils impriment les planches trois par trois, deux par deux, en les faisant raccorder à la manière de leurs estampes. Les deux exemples du bas de notre planche sont de ce dernier genre.

Les feuilles originales sont la propriété de l'éditeur.

















Lestel, lith.

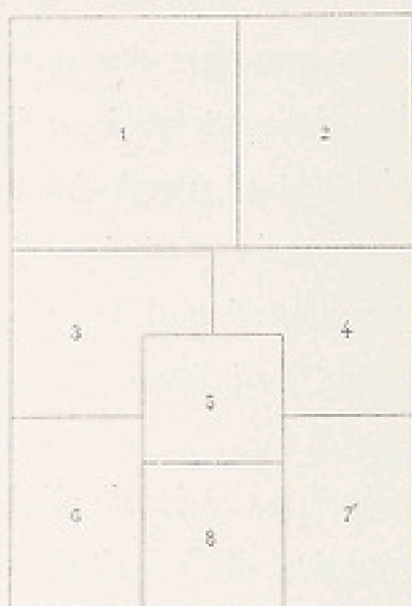
Imp. Firmin-Didot & Cie Paris.





JAPON.

LE DÉCOR VIBRANT SUR DES SURFACES PLANES.



S'il n'est pas douteux qu'il nous reste encore beaucoup à apprendre des Asiatiques de la race jaune au sujet de la coloration des ornements, il ne nous serait pas moins utile de chercher à pénétrer leur génie en ce qui concerne le choix, l'agencement de bien des sujets décoratifs dont la tournure plus ou moins originale, inattendue, peut captiver nos yeux, lorsque trop souvent leur sens nous échappe. L'intention est cependant généralement intéressante, et parfois d'une profondeur qui décèle une éducation d'une autre étendue que celle dont se contentent nos artisans.

Les Japonais excellent à produire, avec des moyens simples, des effets variés sur des surfaces planes, comme le sont des étoffes ou des papiers de tenture. Notre planche réunit quelques spécimens d'un genre que l'on peut appeler leur décor *vibrant*.

La vibration est le mouvement alternatif qui fait décrire à un point ou à un corps des excursions rapides et successivement réitérées, autour d'un certain état de repos, disent nos dictionnaires. Ce qui est vibrant, c'est ce qui est mis en vibration.

Le Japonais, amoureux du mouvement, de la vie, voulant faire vibrer son décor, s'ingénie à observer les phénomènes de la création, se manifestant, tantôt par une locomotion vive ou latente, tantôt par des effets optiques qui donnent l'illusion d'un mouvement, comme les scintillations sereines ou l'éclat des pyrotechnies.

Le dessin ou la couleur, tour à tour prépondérants ou heureusement combinés, servent à exprimer ces choses diverses. Seulement, pour tirer de l'observation des phénomènes un motif ornemental bien défini, dont la synthèse

offre un caractère artistique, il est nécessaire que l'ingéniosité du décorateur soit appuyée sur des connaissances sérieuses. Les sciences positives, qui permettent de déterminer les lois des phénomènes, ont pour l'artiste des avantages très directs, puisque en lui dévoilant l'intérêt de ces lois, elles lui apprennent en même temps à voir ce que les yeux distraits de l'ignorance ne voient pas. Le spectacle de l'éternelle fécondation, la mobilité de la nature en fermentation, fournissent d'abord au Japonais des images variées à l'infini sous le changement journalier et constant qui se produit selon les effets atmosphériques, tels que ceux de la chaleur, de l'air, des vents, de la sécheresse, de l'humidité, de la gelée, etc.

Cette action continuelle, qui est la vie même, et qui se manifeste de tant de façons dans le métamorphosisme de la nature, a inspiré ici plusieurs de nos décors, les n°s 1, 2 et 3 principalement.

Parmi les forces de la nature, sans cesse agissante, mais souvent d'une manière insensible, le Japonais sait que les effets des eaux sont beaucoup plus manifestes que ceux des autres agents extérieurs; il sait encore que l'action des eaux n'est pas seulement destructive, mais qu'elle est aussi productive, principalement par la nature chimique de certaines substances qu'elles peuvent contenir, surtout par l'acide carbonique. Le mouvement d'une fécondation, voici quel est le sujet du n° 1, consistant en un semis symétrique de points décoratifs d'un même modèle sur un fond uniforme, c'est-à-dire un des modes d'ornementation des plus rudimentaires et des plus primitifs, mais singulièrement rajeuni par l'image présente, résultant de l'observation d'une tourbière en formation.

Les tourbières se créent, généralement (il y faut des séries de siècles), dans les vallées profondes, basses et marécageuses; principalement dans les eaux stagnantes. Il s'y fait des dépôts successifs de plantes qui se décomposent en ce que l'on nomme de la tourbe. Ces dépôts sont surtout formés par l'accumulation de végétaux aquatiques auxquels se joignent des plantes terrestres. Dans presque tous les cas, les dépôts de tourbes appartiennent aux eaux douces, et quoique les eaux stagnantes, sans force de courant, n'aient point la puissance produite par les pentes parcourues, elles sont loin d'être immobiles, leur mouvement résultant de la fermentation des végétaux, de l'arbre et de la plante nourris du suc de la terre et des fluides atmosphériques, contenant le carbone et l'oxygène dont la combinaison forme les acides qui tiennent les eaux dans un état fermentatif, c'est-à-dire en grand mouvement et avec une agitation tourbillonnante, nettement indiquée ici par la fleur qui reçoit de cette impulsion la forme en hélice de son feuillage. Le mouvement giratoire est d'ailleurs imprimé à toute la végétation qui couvre la surface de l'eau, dont les profondeurs apparaissent de temps en temps par des taches noires résultant des solutions de continuité.

La présence de l'acide est encore signalée par ce que l'on voit se produire dans la fleur principale; l'acide carbonique étant de ceux qui font passer au rouge les couleurs bleues des végétaux. Ce résultat chimique est nettement indiqué par l'espèce de sécrétion que l'on remarque entre les découpures des feuilles bleues de la rosace en hélice, formant le point décoratif.

A cette observation des lois générales d'une fertilisation particulière, celle des dépôts où s'amasse, en couches horizontales, en strates régulières, le combustible qui sera à la disposition de l'homme dans quelques milliers d'années, le Japonais sait encore ajouter des images d'un intérêt plus immédiat, comme paraît l'être celui que semble offrir la fleur, mise en valeur dans ce motif, et choisie parmi l'innombrable famille des Dycotylédonés, qui couvrent maintenant les eaux des tourbières, différentes de celles des époques antédiluviennes dont la flore était de la famille des Monocotylédonés.

La fleur en semis régulier qui joue le rôle principal dans cet ornement paraît appartenir au genre des *carduacées* tinctoriales, parmi lesquelles le carthame qui fournit un principe rouge que l'on fixe sur la soie et le coton; avec lequel on fait même un fard très recherché.

Le décorateur semble avoir voulu indiquer que pour avoir ce rouge précieux dans toute sa beauté, il faut aller le chercher sur l'eau des tourbières en formation, dans les tourbillons d'un alambic sans égal, où la cueillette doit exposer à des dangers mortels, ce qui donne du prix à ce rouge, et est une poétique pour la fleur qui le produit. Cette origine aquatique d'une teinture recherchée n'est point sans quelques rapports avec la pourpre marine des anciens qui, elle aussi, était d'une beauté et de qualités fort différentes, selon les particularités de sa provenance.

Le n° 2, dessin noir intense sur un fond noir mitigé, se compose de la contre-position de lignes serpentines formant ce qu'on appelle des *ondoyantes*. Ce n'est plus ici la torsion violente résultant de l'ébullition, mais le mouvement d'une eau courante, s'avançant avec le tumulte majestueux d'une masse pleine de forces, capable de renverser tous les obstacles par son propre poids. Les végétaux charriés par cet élément indiquent peut-être la débâcle d'eaux accumulées qui débouchent triomphalement, et qui, après avoir transformé en golfes des montagnes sapées, après s'être étendues sur de vastes terrains, formeront des îles que ces végétaux fertiliseront. Ce noir vibrant sur noir est plein des mystères d'une fécondation quelconque. Ce sont les eaux limoneuses et bienfaisantes d'un Nil ou d'un Gange qui passent. Ici encore le Japonais a su rajeunir une vieille formule. En usant de l'alternance des floraisons insérées entre ses spirales il a procuré à son eau courant droit, les vagues obliques qui, sous un angle plus ou moins ouvert, se dessinent toujours sur la surface des eaux s'écoulant entre des rives.

Le n° 3 offre une autre application du principe serpentin ou ondoyant, superposé sur un fond indépendant, et avec l'addition de ramifications qui donnent à cette partie du décor la physionomie d'un mucilage, de l'une de ces mucosités, ni tout à fait fluides, ni tout à fait visqueuses, dont les membranes sécrètent en plus ou moins grande quantité des sucs qui ont la propriété de donner la vie. C'est la grande loi de la formation des terres végétales, de l'*humus,* qui a guidé ici le décorateur. Quant à la fécondation particulière dont il s'agit, c'est celle qui se produit dans les marnières. La sécrétion, qui filtre en les séparant les matières organiques, s'opère là sur un limon de la nature du dépôt des terres calcaires, mêlées d'argile, dont on se sert pour amender les terrains en leur appliquant ce qu'on appelle le *marnage*.

La séparation de la craie ou carbonate de chaux et de la glaise est nettement indiquée par le changement de couleur des losanges du fond, en même temps que par les brisures ou retours anguleux du contour de ces losanges, dont le dessin est inspiré des rides de l'eau se contrebattant dans une agitation modérée, l'humide nécessaire à l'activité de la sécrétion, le milieu aqueux est nettement accusé.

Le n° 8 offre une combinaison de losanges du même caractère que celui dont il vient d'être parlé, c'est-à-dire le zig zag des sillons du courant et du contre-courant du remous de l'eau des rives en pente douce; le zigzag vibrant sous la brise qui le raidit, le zigzag qui chante, et que dessinent ici des mousses roulées. C'est encore là un spectacle de fécondation conforme aux lois naturelles, puisque les délicates racines de ces mousses qui flottent entre les losanges ne deviennent fertilisantes que lorsqu'elles sont détachées de la terre d'où elles proviennent.

Le n° 4, avec ses oiseaux au vol rapide, tracés en blanc dans un ciel bleu qui transparaît partout, comme si ces

oiseaux avaient un corps sans consistance, est une de ces illusions d'optique comme il s'en produit dans la pureté de l'atmosphère et lorsque le soleil y « verse ses torrents de lumière. » C'est un fait bien observé; et quand l'astre rayonnant est à son zénith, le passage de l'oiseau n'est souvent sensible pour l'œil ébloui que par une agitation à peine formulée du fluide aérien. Les vibrations atmosphériques qui, en principe, adoucissent à l'œil humain les contours des valeurs les plus énergiques dans la pleine lumière, peuvent, lorsqu'il y a rapidité de passage d'un objet peu volumineux, ne laisser qu'une impression lumineuse.

N° 6. — La *scintillation*, dont l'origine est également atmosphérique, qui est le vif mouvement d'agitation qu'on observe dans le mouvement des étoiles, surtout lorsque l'atmosphère, n'est pas tranquille mais vibrante, a inspiré ce décor.

Quant au n° 7, d'une physionomie analogue, il semble surtout qu'on y doit reconnaître le mode d'apparaître des pyrotechnies, et que le dessin serpentin de cette rosace soit celui d'un soleil éphémère tournant sur son axe, en crachant la lumière, comme en créent les artificiers; cela vibre par excellence.

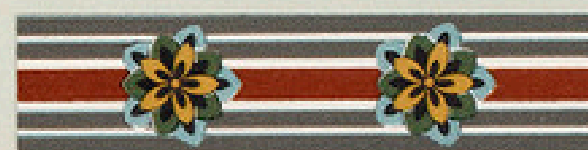
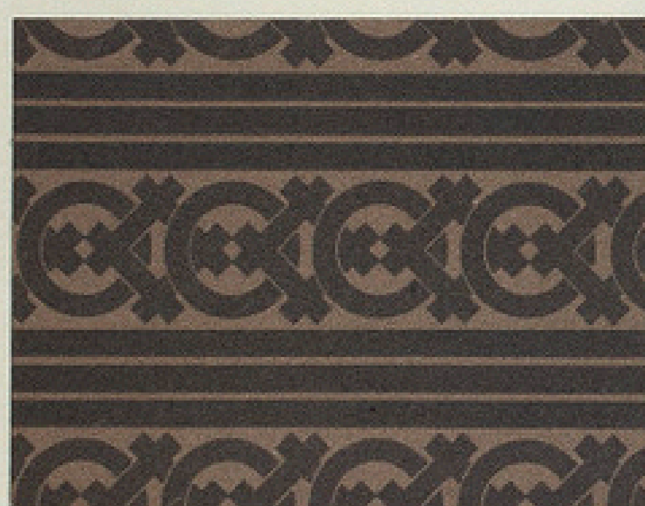
C'est par une seule couleur plus ou moins exaltée que le décor vibre dans les n°s 2, 4, 5, 6, 7 et 8, et l'on peut se rendre compte ici que la langue infinie des combinaisons chromatiques est inutile en ce genre qui sait vivre de peu : bleu sur bleu, bleu sur blanc, blanc sur bleu, noir sur noir, brun rouge plus ou moins mitigé de blanc, sont là comme une chose rationnelle et voulue pour assurer la vibration du décor, laquelle n'a nullement besoin pour se produire du concours ornemental des sept couleurs primitives délimitées par Newton, et répondant, soi-disant, aux sept notes de la musique. On n'y voit point non plus de quelle utilité il serait pour faire vibrer un ornement de s'occuper de la loi des complémentaires. La franchise de l'unité suffit parfaitement pour assurer la vibration; les Japonais nous le prouvent amplement.

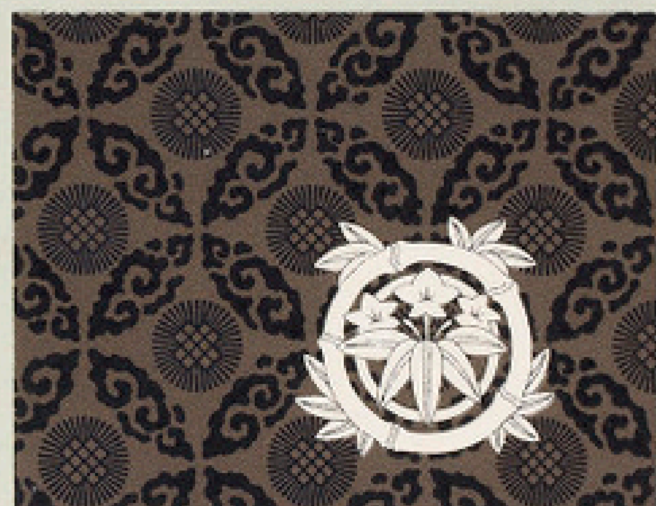
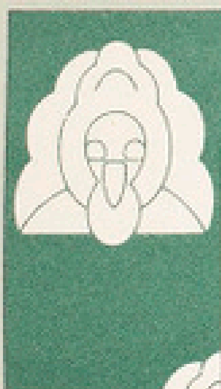
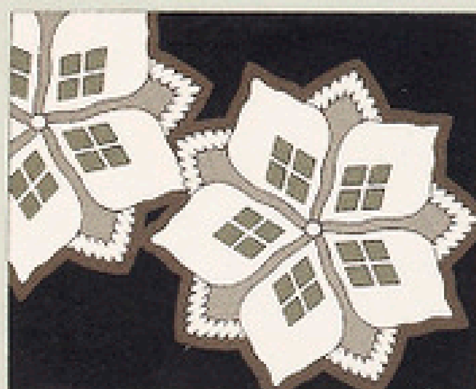
Ces motifs proviennent de grands albums japonais, dont M. S. Bing a bien voulu nous communiquer une magnifique collection. Ce sont les dessins des étoffes dont les gens sont habillés, ou ceux des papiers de tenture qui décorent les cloisons divisionnaires des appartements.



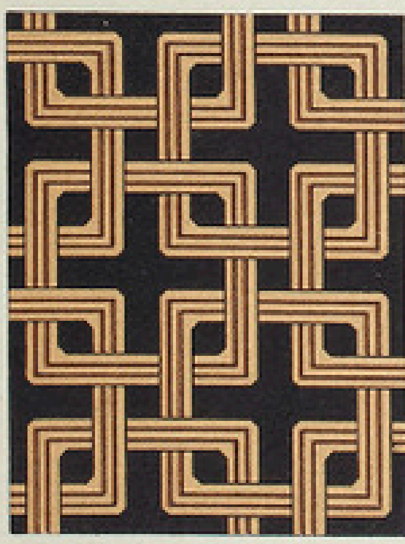
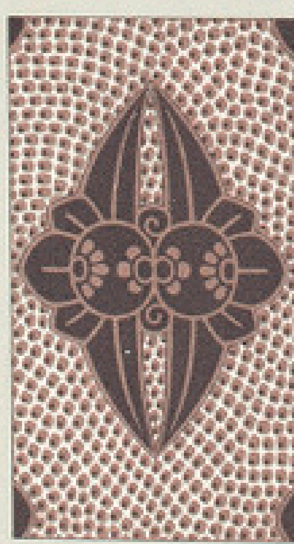











Lestel, lith. Imp. Firmin-Didot & Cie Paris







JAPON.

L'ORNEMENTATION SELON LES ARTS POPULAIRES.
LE SYMBOLISME.

Dans notre planche ayant pour signe le *tire-bouchon*, on voit comment en inscrivant sous des formes synthétiques, et de manière à en faire un ornement, certaines lois de la fécondation universelle, le Japonais écrit pour les yeux une espèce de poème, celui du monde organique, composé de formes vivantes et de couleurs, parlant à la fois au regard physique et à l'œil interne du spectateur, c'est-à-dire de façon à intéresser le regard et à émouvoir l'imagination. Ce double résultat confirme une assertion de Lamennais qui, dans son *Esquisse d'une philosophie* où il traite avec tant d'élévation « de l'art et du beau », dit que « les arts divers sont de simples fragments de la poésie universelle. »

Des causes de diverses natures contribuent à donner un intérêt particulier aux ornementations japonaises. En outre de l'idée poétique qu'implique l'observation des phénomènes, idée rendue saisissable aux sens par le dessin et par la couleur, il est encore d'autres sources utiles au décorateur pour vivifier ses combinaisons. Le symbolisme, consacré par le temps et parlant à tout un peuple, prend lui aussi un caractère poétique; uni par un lien étroit au monde des phénomènes, mais en y ajoutant un sens idéal, le symbolisme, même celui dont le sens exact est perdu, reste par l'image un genre d'expression des croyances traditionnelles qui relie les générations successives aux légendes des plus anciens âges. Par la persistance de ces images, les aïeux restent présents, et les décors qui émanent du symbolisme semblent doués d'une espèce de prestige, plus pénétrant encore que l'é-

motion qui se dégage des plis du drapeau de la patrie, et que l'on peut assimiler à la résonnance de l'archet du Tzigane pour les gens de sa tribu.

Avec un artiste comme le Japonais, qui sait toujours se manifester dans son œuvre, pour lequel la vision des choses plus ou moins idéales reste personnelle, le symbolisme consacré reste un thème sans fin. Il donne aux productions de l'empire du soleil levant, et ce n'est pas un de leurs moindres charmes, un cachet national dont le mystère paraît encore plein des verdeurs de la primitivité. La poésie naïve, et même l'inconsciente, n'est pas la moins intéressante. Avec les ressources de l'humble ornement, le Japonais, doué de ce fonds de gaieté dont parlent tous les voyageurs, peint aussi bien la sérénité de son âme qu'il indique les conditions matérielles du milieu où il vit. Dans la franchise de la coloration des décors populaires on sent la pureté d'une atmosphère dont la densité élargie paraît résulter de l'hydrologie des îles du Nippon, qui leur procure une lumière plus blanche que la nôtre. Il semble que ce soit peu s'aventurer que de rattacher à cet état physique la netteté du coup d'œil de l'artisan japonais en tout ce qui concerne les colorations. Dans les décors énergiquement lumineux, où l'on voit cet artiste de la couleur aller du noir le plus profond, et en passant par les noirs de tous les degrés, jusqu'au blanc intégral, en se contentant de quelques tons intermédiaires légèrement colorés, on reconnait une vision d'une vertu singulière, annonçant une sagacité, une pénétration, qui aurait, dès longtemps, devancé nos affirmations scientifiques. Au sujet des noirs, par exemple, produits par la lumière, les Japonais n'ont pas attendu les victorieuses *interférences* de Thomas Young, lequel en faisant croiser en un sens légèrement différent deux rayons lumineux, a montré que loin d'occasionner au point de rencontre un redoublement de lumière, une illumination plus vive, il s'y produit, au contraire, du noir, les rayons se neutralisant, et la lumière, qui cesse d'éclairer, se changeant en ombre, et devenant du noir de tous les degrés, selon l'angle des croisements; sans toutefois que ces noirs plus ou moins actifs arrivent au noir profond et négatif qui résulte de l'obscurité complète. Ce fait naturel, décomposé par l'optique, le perspicace Japonais semble en avoir pénétré le mystère, avec une intuition géniale, si l'on en juge par la manière dont cet artisan de la couleur sait user des noirs dans ses décors les plus lumineux, habile à les y faire vibrer, et comme si, en effet, ces noirs étaient produits par la lumière même.

Parmi les motifs réunis ici, les uns sont de simples spéculations de l'esprit, de l'ornement *inventionnel*, comme l'appelle Ziégler, du genre des méandres, des entrelacs, des rubannés, etc. On peut considérer ces types, que l'on retrouve dans les productions japonaises de toutes sortes, comme de véritables générateurs. Nous ignorons d'ailleurs si ces ordonnances ont quelque sens symbolique, et si, en combinant ces dessins symétriques et sans fin, le Japonais entend rappeler l'œuvre immuable de celui que Platon appelle « *l'éternel géomètre.* »

Ce serait, du reste, sortir de notre cadre que de rechercher le sens plus ou moins subtil des symboles japonais, au sujet desquels on n'a que des connaissances plus qu'imparfaites, les Japonais eux-mêmes n'en retrouvant pas toujours la clef. Cependant nous pouvons indiquer ici que le joli fragment n° 19, sillonné par le passage de légers papillons, paraît provenir d'une robe de cérémonie nuptiale dont le caractère emblématique se trouve expliqué dans le voyage au Japon de M. Aimé Humbert. « La jeune épouse s'avance escortée de deux *amies* de

noce qui font les honneurs, distribuent les places, ordonnent les apprêts de la collation, et voltigent d'un groupe à l'autre, comme l'exige le rôle qui leur est assigné. On les surnomme le papillon mâle et le papillon femelle. Il faut que dans la coupe et dans les broderies de leurs robes, de crêpe et de gaze, elles personnifient le couple charmant dont la nature, selon l'opinion populaire, a fait l'emblème de la félicité conjugale. »

La grue est une des images que l'on rencontre le plus fréquemment dans les ornementations japonaises. C'est un symbolisme qui paraît avoir des sens divers, ou, tout au moins, un sens très étendu. Dans la célébration des noces, et en regard des images des dieux et des saints, patrons des deux familles, on voit toujours des figurines personnifiant le premier couple, accompagné de ses vénérables attributs, la grue et la tortue centenaires. Nous voyons dans nos albums la grue en disque, du genre de notre n° 2, mais simplement dorée, sur le norimon d'une mariée; et sur les cloisons de la chambre nuptiale où va entrer cette dame, des grues, deux par deux, et peintes au naturel.

D'un autre côté dans les matsouris, qui sont les fêtes religieuses de l'antique culte national des Kamis dont le sens mythique est perdu, mais qui offrent une suite de spectacles dont le peuple japonais ne s'est point lassé, on voit aussi apparaître les grues, en une singulière compagnie. Parmi les défilés processionnels de la matsouri, paraissent ensemble sept dames vêtues de magnifiques robes de parade, chacune accompagnée de sa fille de chambre et d'un coskei portant le haut et ample parasol de soie. Les symboles diffèrent de l'une à l'autre, celle-ci a l'éventail de guerre, celle-là des poissons d'or; l'une est parée de broderies représentant des têtes de mort, tandis que sur la robe de sa voisine ce sont des candélabres; enfin à côté de la dame aux chrysantèmes figure la dame aux grues.

Ces sept dames, les plus belles de l'endroit, les élues d'un peuple qui les connaît toutes, saluant chacune d'elles au passage en l'appelant par son nom, et qui mènent en temps ordinaire une existence de lacustres, avec un éclat qui se révèle la nuit par la profusion des lanternes de la maison de thé, bâtie sur pilotis, et en dehors du centre des villes, ne semblent guère avoir d'autres rapports avec la grue que la forme de leur vie de riveraines et leur activité nocturne; car il ne paraît point probable que les grues brodées sur la robe de l'une de ces étranges privilégiées qui, après la matsouri, lèguent leurs portraits au temple où ils grossissent une galerie permanente, soient, comme pour le mariage ordinaire, le symbole de l'union passagère des courtisanes du peuple, quoique à vrai dire cela se puisse. Nous en rencontrons l'image hiératique sur un étendard qui pourrait bien flotter sur la maison de thé. Ainsi qu'on le voit dans notre exemple, l'oiseau vogue dans la nuit, ses ailes formant comme un disque astral, les longues pattes de l'échassier étendues en arrière, et se dérobant à la vue de face dans le plein vol. Cette grue, quelque *Demoiselle* comme on en rencontre partout, une des andropoïdes de Viellot, trône dans la transparence d'une nuit sidérale; elle est éclairée en dessous, et son plumage, naturellement blanc, gris et noir, est colorié d'une manière factice, comme par le reflet des nombreuses lanternes qui tracent le chemin de la maison de thé, en rayonnant joyeusement sur la banalité des aventures que les Japonais aiment à courir dans ces lieux, trouvant les délassements que l'on y goûte pleins de poésie. C'est loin de nous, l'extrême Orient!

Dans notre second exemple, qui offre la combinaison de trois grues meublant un hexagone et constituant un décor

dont le caractère convient à la mosaïque, on rencontre une ornementation tout à la fois ingénieuse et mâle que sa valeur met de pair avec les meilleures productions connues en ce genre. Le bleu sombre de ces oiseaux est ici comme une enveloppe judicieusement choisie pour ces voyageurs semi-nocturnes. Les Grecs n'ont point trouvé ces trois grues, mais ne les auraient point désavouées.

On n'imprime au Japon que les papiers destinés à tapisser des murs ou des boiseries; les autres décors sont brodés ou peints à la main. Les imprimés représentent, en réalité, les arts populaires avec une netteté précieuse, et l'esprit qui vivifie leurs vieilles formules reçoit de la facture qu'impose la mode un caractère profondément national. C'est à cette source unique que nous avons puisé les motifs qui composent cette planche ainsi que celle ayant pour signe le *tire-bouchon*.

Ceux-ci proviennent également de la belle collection de grands albums que nous a obligeamment communiquée M. S. Bing.





Charpentier, lith.

Imp. Firmin Didot & Cie, Paris





JAPON.

LES CARTOUCHES.

Les Japonais font usage de cartouches qu'ils sèment souvent à la manière des Chinois, en les jetant, comme au hasard, sur une ornementation qu'ils relèguent au second plan. Leur heureuse diversion réveille l'uniformité des dessins de fond. Autrement ils disposent le cartouche à la façon des *ornées* de nos cartes géographiques, en le mettant à l'angle de leurs feuilles illustrées. Rarement le cartouche est seul, en pleine page. La physionomie de ces ornements est fort éloignée de celle que nous donnons à nos cartouches construits.

Ainsi qu'on peut l'observer ici, c'est par un simple contour que le Japonais détermine la forme de son cartouche dont la surface est plane. Les formes sont l'objet de beaucoup de bizarreries.

C'est un goût vraiment étrange que celui qui, passant de la logique de la franche *carta*, offrant dans son déroulement l'exhibition d'un sujet quelconque, borné de chaque côté par l'enroulement des extrémités, comme on en voit ici un exemple qui prouve que le Japonais connaît l'esprit du cartouche, c'est, disons-nous, par un singulier écart du goût et de la logique que l'on voit ces ornemanistes, beaucoup trop ingénieux, aller, contre toute vraisemblance, emprunter les formes de leurs cartouches au papillon aux ailes déployées et conservant ses antennes, à la silhouette de l'oiseau replié sur lui-même, au lapin ramassé de même dont nous n'avons pu, faute de place, introduire ici l'image, et enfin aller jusqu'à chercher la forme d'un cartouche dans le dessin de la boîte crânienne et de ses pariétaux, en y ajoutant la percée des yeux et du nasal de la tête de mort. Les formes les plus sages sont celles qui ont été fournies par le monde végétal, les feuilles d'eau, la garde des sabres. La figure de l'emploi le plus fréquent est celle de l'éventail à feuillets ou de l'éventail fixe. Souvent un fragment de l'évent suffit. Pour représenter un ornement capricieusement jeté sur une surface, ce genre est particulièrement heureux. D'autres fois la forme est géométrique, simple et régulière.

L'ornementation intérieure de ces cartouches est, généralement, sans relation avec leur forme. Le plus souvent ce sont des paysages, même quand il s'agit du décor de la tête de mort, qui se présente ici comme peinte à la façon enfantine dont on use en certaines localités chez nous avec les coquillages dont on croit embellir la nacre. Tantôt le cartouche est un simple cadre d'inscription qui reste plat, ou qui reçoit l'aspect d'un rouleau par le fondu des couleurs, et tantôt un cartouche en forme d'éventail n'aura que l'ombre d'un décor, des rangées de nuées.

La figure humaine se présente dans ces cartouches d'une façon singulière, car il semble que par elle le cadre restreint devient celui d'une espèce de lucarne. C'est un oubli choquant du principe fondamental du genre que cette substitution d'une percée à une plénitude; mais le Japonais aime à surprendre, au mépris de tous les principes.

La plupart du temps les figures qui apparaissent dans les cartouches ne sont que celles de grimaciers de l'un et de l'autre sexe. Les Japonais, si habiles à saisir les ridicules de l'espèce humaine, ainsi qu'en témoignent leurs minuscules ivoires, sculptés avec tant d'esprit et qui forment tout un monde de charmants grotesques, semblent faire

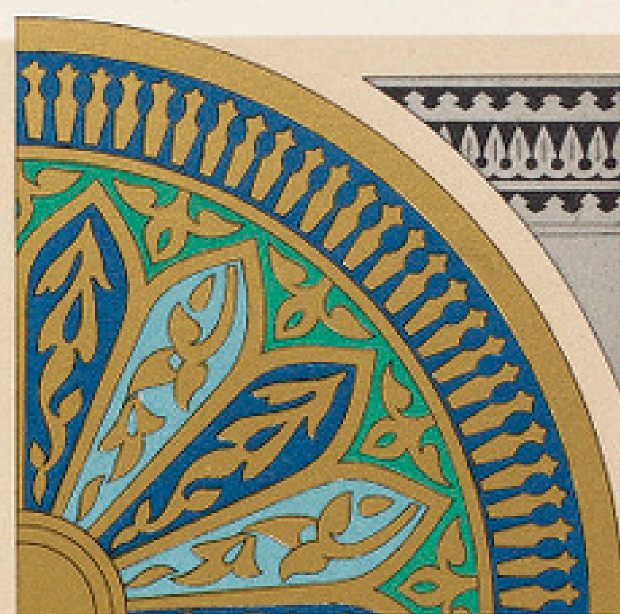
si peu de cas de la beauté des formes humaines que l'on peut dire que ce contingent n'entre pas dans les ressources de l'ornemaniste, chez eux. Ils voient la beauté de l'animal, ils le dessinent souvent avec une justesse et une finesse remarquable, avec une véritable supériorité en ce qui concerne le monde ailé; mais, quant au genre humain, c'est sa mimique qui les intéresse, et c'est la grimace du bouffon qui paraît avoir pour eux le plus de charme. On ne saurait être plus loin des Grecs; mais ils vivent, ils sont même très vivants; il leur suffit pour cela, et malgré l'inconsistance du fond au point de vue de la construction et de la décoration de leurs cartouches, de la magique palette dont ils disposent.

En somme, la qualité maîtresse et signalétique de ce genre capricieux, c'est l'unité du plan qu'ils lui conservent. Ces cartouches aux formes plus ou moins sages, et plus ou moins risquées, produisent toujours l'impression que la pièce est légère, d'une facile mobilité, ce sont des jetons. C'est une grâce en pareille matière, comme aussi la variété des formes y est une nécessité en considérant l'usage que l'on fait des cartouches, souvent superposés dans les plus fins laqués par deux et trois, et sans qu'il en résulte une épaisseur assez forte pour nuire à l'unité du plan de fond. Il faut donc le reconnaître, pour différent qu'il soit du principe de nos cartouches, celui des Japonais n'est pas sans mérite. En tout cas, on ne saurait s'occuper de l'ornementation japonaise, sans connaître au moins les caractères généraux des cartouches qui lui appartiennent en propre, et qui sont semés partout.

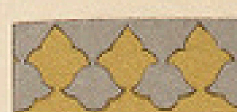
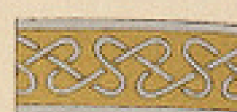
Ces types proviennent d'albums japonais dont M. S. Bing a libéralement mis à notre disposition une suite magnifique, et avec cette obligeance accoutumée dont nous le remercions une fois de plus.

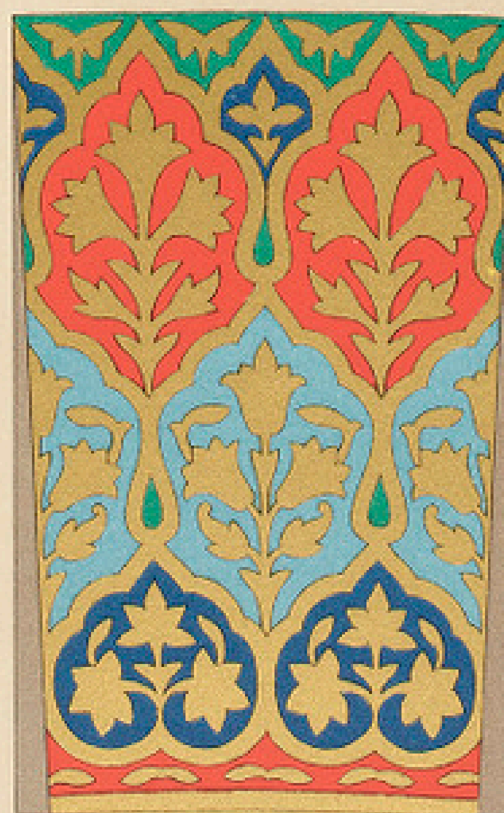






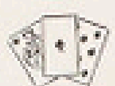


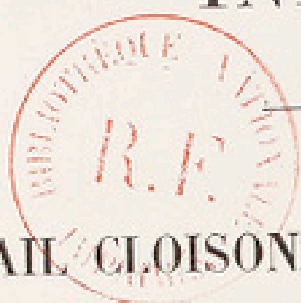



Schmidt, lith. Imp. Firmin Didot & Cie, Paris

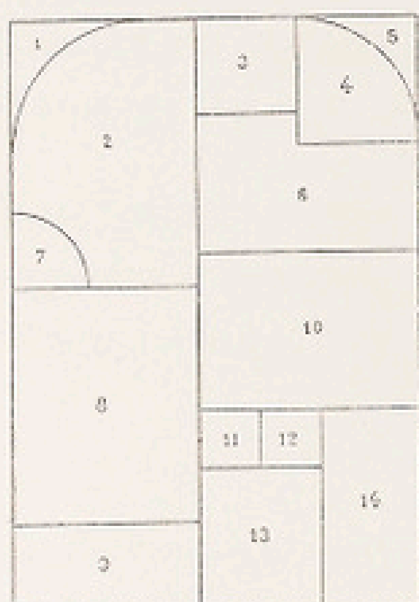




INDOU.



CUIVRES ÉMAILLÉS, ÉMAIL CLOISONNÉ, NIELLES ET CISELURES DE L'ACIER.



Ces ornementations, reproduites de la grandeur originale, sont empruntées à des plats, des coupes et des vases de l'Inde septentrionale. Elles proviennent particulièrement de la province de Cachemire, du petit Thibet, du Turkestan, sauf le bijou de suspension en or émaillé, n° 3, qui est du Radjpoutana, dans lequel la fabrication des cuivres est à peu près nulle, mais où l'on produit les plus beaux émaux de l'Inde.

Les cuivres du Cachemire et du petit Thibet offrent un intérêt réel pour l'histoire de l'art oriental; on les a si longtemps imparfaitement connus, que ce n'est que depuis peu d'années que l'on a appris à distinguer ceux des objets de cette nature qui sont anciens, et d'une exécution supérieure à la fabrication moderne. Les moins connus étaient les cuivres émaillés en plusieurs couleurs. Enfin, selon les voyageurs érudits qui ont constaté que ce genre subsiste, on ne ferait plus guère maintenant de ces cuivres émaillés en couleurs que sur des dessins fournis par les Européens.

Parmi les écoles d'art diverses qui se sont formées dans l'Inde, selon les voisinages ou les courants politiques, celle des Cachemiri est restée l'une des plus vivaces; elle a tout à la fois de la parenté avec les arts de la Perse, de l'Inde orientale et de la Chine. L'art persan, ou persico-arabe, y est très sensible, mais il s'y modifie et se transforme en un art vraiment national. La palme à bout recourbé s'est, pour ainsi dire, identifiée avec le genre de décoration des produits provenant de Sirinagar; aussi l'appelle-t-on communément la palme de Cachemire, quoiqu'elle se retrouve un peu partout dans les décorations de l'Asie centrale, de la Perse et de l'Inde. Toutefois, ce motif fondamental dans les dessins des anciens châles, où les palmes se multiplient, se superposent et s'enlacent, a surtout le caractère cachemirien.

Le décor des objets en cuivre varie, en principe, selon qu'il s'agit de l'ornementation des panses, ou de celle de la surface des *Bartan*, les plats et les coupes. Les compartiments des surfaces circulaires sont généralement disposés en rayonnement; la panse debout appelle leur disposition verticale. Dans les deux genres de combinaisons, représentées par les n°s 2, 4, 8, 10, 13 et 14, l'ornementation forme à l'objet un décor continu, dont la plénitude est

obtenue par la répétition d'un motif fondamental. Le champ principal, dans lequel un dessin sinueux trace les grands compartiments, est généralement circonscrit par des bordures, quelquefois divisionnaires dans le décor des plats, de manière à y produire deux zones d'ornementation, comme on le voit au n° 2; enfin, dans ce spécimen, où la profusion des détails délicats rapproche ce genre de celui dit *« en façon de châle »* la délimitation des compartiments est elle-même une espèce de bordure, ayant la physionomie d'un galon, gansé des deux côtés, et strié au milieu pour répondre au caractère général du décor.

La robuste franchise des autres motifs de cette série, qui ne comportent pas l'addition des nielles, est particulièrement remarquable. Le procédé de l'émaillerie de ces cuivres est tenu pour le plus antique de tous, c'est celui de l'émail en table des anciens Égyptiens; on creuse le métal en laissant le dessin à fleur, et on remplit les parties creusées avec la pâte des émaux, lesquels, après la cuisson, reçoivent un polissage qui assure un niveau commun à l'émail et au métal auquel cette dernière toilette rend son brillant. L'ampleur du dessin, et l'ingéniosité des combinaisons des n°s 8, 10 et 13, montrent combien ce genre est puissamment décoratif.

Le cuivre rouge, le cuivre jaune et l'étain sont les trois métaux ou alliages qui entrent surtout dans la fabrication de ce qu'on appelle les cuivres des Indes. Les pays musulmans se servent exclusivement d'objets en cuivre étamé; les contrées indiennes exclusivement d'objets en cuivre jaune; pour les Indous la restriction est absolue.

Le n° 14 est du cuivre argenté.

Le motif n° 4 est d'un mode différent; l'espèce de flamme qui forme une suite, en alternant deux types, est traitée en relief, l'ornement intérieur est niellé, et la gravure enduite de noir. Ce style se serait formé de la rencontre d'artistes arabes et d'artistes thibétains, et appartient à l'école de Skardo dans le Balistan.

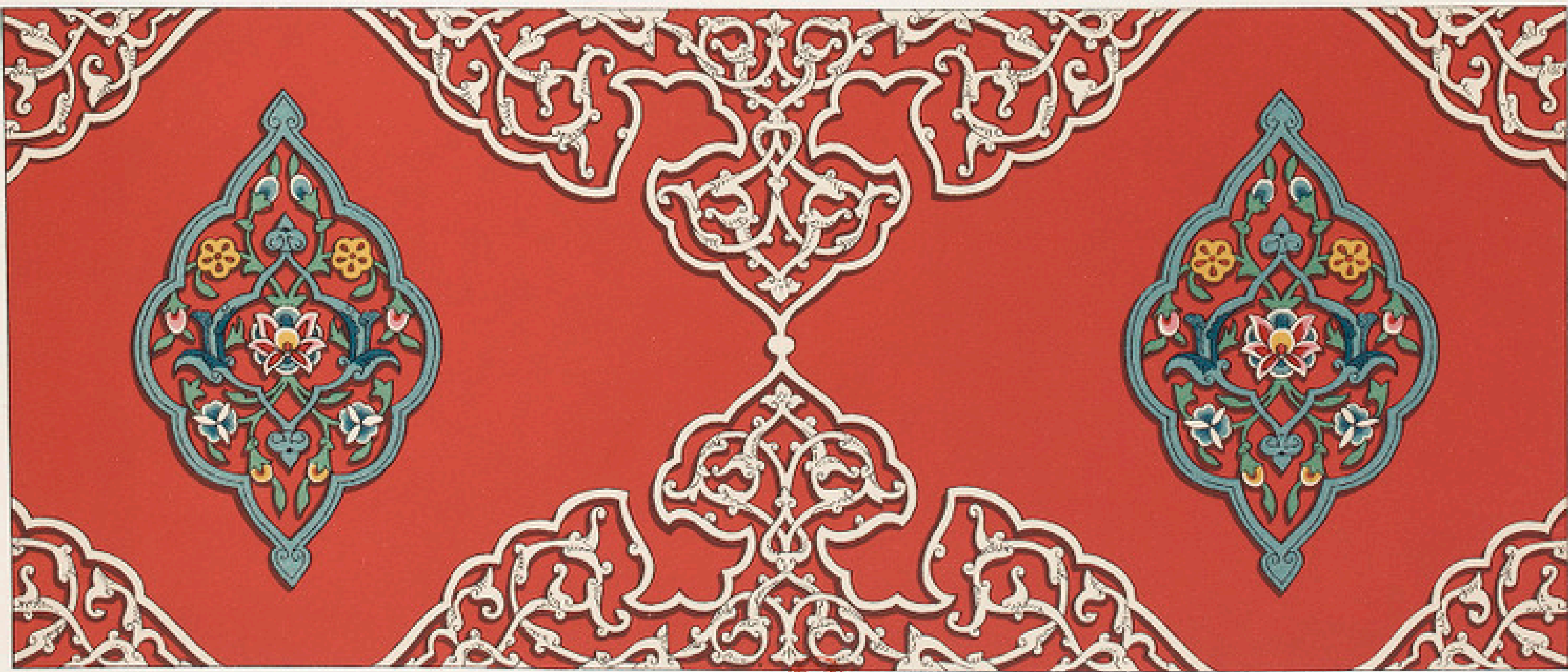
Les n°s 7 et 9 proviennent d'armures indiennes, dont l'acier est ciselé et les dessins dorés. Dans le n° 7, la dorure est contournée, en outre, par une gravure enduite de noir qui donne une fermeté utile en ce genre.

Le n° 3 est un bijou en or émaillé. C'est un cloisonné de la plus grande délicatesse, puisque, ainsi qu'on l'a vu, toutes ces reproductions sont de la dimension originale. Il n'y a point à insister sur le mode d'exécution du cloisonné en champ-levé dont le procédé est connu, mais il est vraiment rare de le voir employé en traitant la figure humaine avec autant de souplesse que dans cette joaillerie. On tient en haute estime les travaux de ce genre, et les émaux du Radjpoutana ne seraient point seulement les plus beaux de l'Inde, mais même ceux du monde entier.

Les n°s 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 13 et 14, proviennent d'objets rapportés par M. Ch.-E. de Ujfalvy, qui en a fait dans l'Inde une si belle moisson, et qui appartiennent aujourd'hui au musée du Trocadero. (Nos renseignements sont surtout puisés dans l'intéressante notice que M. Ujfalvy a fournie sur l'*Art des cuivres anciens au Cachemire et au petit Thibet.* Ernest Leroux, éditeur.)

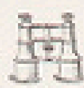
Les n°s 7, 9, 11 et 12 proviennent d'armures de la collection de M. Basilewsky.

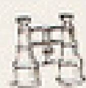
INDO-PERSIAN. INDO-PERSAN. INDO-PERSISCH



Schmidt lith. Imp. Firmin Didot & Cie Paris







INDO-PERSAN.



LE DÉCOR EN APPLIQUES, MOTIFS PEINTS.

Le fragment principal provient d'un décor composé avec des appliques de drap sur drap, soutachées par un gansé blanc, dont l'original se trouve au South-Kensington. C'est un travail indou. Dans cette marqueterie spéciale, le gansé blanc arrête le contour de toutes les pièces, grandes ou petites; il en dessine les divisions intérieures, en même temps qu'il ramifie les floraisons avec des tiges plus ou moins vibrantes selon l'intensité des dessous. Ce gansé, qui dans les bordures forme un dessin courant sans solution de continuité, fait exactement l'office d'un cloisonné, et sa circulation dans toutes les parties de ce décor sert de lien entre tous les tons, en communiquant à l'ensemble une note générale, une chromatique particulière. Le dessin est étroitement symétrique et, selon le goût indou, de plénitude parfaite, c'est-à-dire couvrant toutes les parties de la pièce. C'est par les grandes divisions des champs colorés que le décor s'anime, et vibre de l'éclat qui lui est propre : éclat discret d'ailleurs, ce genre n'offrant pas les reliefs de la broderie, et la matité du drap n'ayant point les chatoiements de la soie. Nous avons parlé de cloisonnés; de quelles vibrations s'animerait ce beau et sage décor, si ses colorations étaient des émaux !

Les bordures qui accompagnent ce fragment indou sont du caractère indo-persan, ainsi que le motif du bas de la planche qui, dans la peinture originale, figure sur l'étoffe d'une tente. Ces cinq spécimens proviennent de ces belles pages manuscrites, peintes au seizième siècle, dont nous avons parlé comme faisant partie du Musée du Trocadéro, et qui nous ont fourni les planches ayant pour signes le *pied de cheval*, et *la psyché*. Inutile d'insister sur l'ampleur et l'intérêt de ces motifs, ainsi que sur la merveilleuse exécution matérielle du soutaché indou.



















Taillefer, lith

Imp. Firmin-Didot & Cie. Paris



INDO-PERSAN.



FORMULES DÉCORATIVES.

Ces fragments sont empruntés à une série de peintures originales dont les pages, de très grand format, retracent des scènes historiques ou romanesques, et forment une suite dont, jusqu'à présent, on n'a point la clef. On les considère comme datant du seizième siècle.

Ces peintures, dont certaines parties sont fort altérées, et que M. Adrien de Longpérier, qui les possédait, a laissées sans explication, se trouvent maintenant au musée du Trocadéro. Nous en devons la communication, avec toutes les facilités nécessaires pour les bons travaux, aux obligeants conservateurs de ce musée.

Les fragments réunis ici proviennent surtout de l'intérieur de l'habitation, souvent représenté dans ces feuilles. Les détails d'une ornementation d'un caractère puissant y abondent. La fermeté claire du décor donne à ces affirmations un intérêt vraiment exceptionnel.



INDO-PERSAN

INDO-PERSIAN

INDO-PERSISCH



Lestel lith.

Imp. Firmin Didot & Cie Paris



INDO-PERSAN.



FORMULES DÉCORATIVES.

Ces motifs proviennent de peintures dont les originaux font partie du Musée du Trocadéro, ainsi qu'il est expliqué dans la notice de la planche ayant pour signe *le pied de cheval*.

Ces peintures, qui datent du seizième siècle, comportent une ornementation, dont la clarté et l'intensité décorative sont des plus intéressantes. La vigueur ou la tendresse des fonds font valoir ici différemment des motifs des plus simples et dont la seule répétition, secondée par la variété de ces fonds, suffit pour produire des décors d'une opulente sérénité. La rosace du milieu offre tous les caractères primitifs des tressés de joncs, et aussi des marqueteries où les cubes réguliers auraient la plus grande part; c'est un type dont l'intérêt s'accroît par sa contemporanéité avec ses voisins. Cette rosace est ingénieusement divisée en cinq parties.



INDIAN-PERSIAN. INDO-PERSAN. INDISCH-PERSISCH



Taillefer, lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie, Paris



INDO-PERSAN.



ORNEMENTS PEINTS. — BORDURES A DESSIN COURANT.

Les motifs de cette planche sont de la même source que les ornements indo-persans des planches ayant pour signes le *pied de cheval* et *la psyché*. Les bordures, dont celle-ci est principalement composée et qui complètent la série, sont d'une importance capitale en ce genre, où l'emploi du dessin des bordures est si fréquent dans les frises et les linteaux de l'architecture, ainsi que dans les tapis de tenture dans lesquels l'encadrement par des bordures historiées est presque de règle.

Pour compléter l'étude des ornements de ce caractère, dont les faïences persanes avec l'affirmation si nette de leur dessin donnent les formes de détail, et dont les miniatures comme celles de nos planches ayant pour signes *le damier*, *le poids* et *le crochet*, offrent des ensembles polychromiques de la plus grande richesse, rien ne saurait être plus utile que les éléments fournis par ces peintures manuscrites, donnant des rudiments traités à une échelle exceptionnelle en ce genre, et remontant au seizième siècle, selon l'opinion d'Adrien de Longpérier.

Non seulement on rencontre ici des exemples variés de la coloration propre aux ornementations de cette nature, mais la peinture en est formulée avec une ampleur décorative d'autant plus précieuse que les modèles de cette espèce sont si vraiment rares qu'autant que nous sachions il n'en existe pas d'équivalents dans nos collections publiques.

Ces trois planches donnent l'ensemble d'une palette qui, par la chaleur de ses tons, se distingue profondément des productions de l'extrême Orient à des altitudes supérieures, et particulièrement de celles du Japon, dont les conditions hydrologiques ne doivent pas être étrangères à cette différence. La nature des gammes du décorateur subit évidemment l'influence du climat, et l'œil se modifie selon la composition de l'atmosphère. Le peintre agit en subissant naturellement une différence d'optique dont le reflet subsiste d'une manière plus ou moins sensible en ses œuvres, et qui apparaît ici avec l'éclat le plus affirmatif, en harmonie avec la note du milieu ambiant.

Nous n'avons, d'ailleurs, qu'à laisser parler les exemples eux-mêmes en y ajoutant cette observation. On trouve ici un certain nombre de fonds d'indigo dont l'emploi est fréquent. Dans l'Inde, et avec la vive lumière chaude, l'indigo suffit dans les teintures et les peintures, en général, pour donner l'accent du noir, et le plus souvent l'indigo en tient lieu. Cet atermoiement contribue, au reste, à l'unité du décor plan, qui est le grand principe de la peinture ornementale des Indo-Persans, dont les dessins sont si habilement agencés dans les bordures que les superficies se trouvent meublées sans solution de continuité, tantôt par le double jeu des rinceaux mélangeant leur sens contraire, tantôt par la diversion de la superposition des fumées sillonnant des caprices de leurs méandres l'ornementation végétale des fonds. (Voir, au sujet de ces filets de fumée, la notice de la planche ayant pour signe *le damier*.)

Chez nous il faudrait forcer la note de l'indigo des fonds pour obtenir un effet égal au brillant du décor indien.

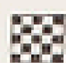


INDO-PERSIAN. # INDO-PERSAN. INDO-PERSISCH.

Schmidt. lith.



Imp. Firmin Didot & Cie. Paris



INDO-PERSAN.



ORNEMENTATION DES MANUSCRITS. — LE DÉCOR A DOUBLE RÉSEAU.

Cette page d'un Coran, dans laquelle les splendeurs de la décoration orientale se montrent avec tant d'éclat, mérite que, par l'analyse des moyens employés, on cherche à se rendre compte de l'animation, du mouvement qu'on y sent circuler. Ce qui ne se présente que de temps en temps dans les ornementations de ce genre, c'est au système du double réseau, dont cette page nous montre une si large et si heureuse application, qu'est due la physionomie particulière de son ensemble.

Ce système consiste.

1° Dans la construction du motif foncier comportant les évolutions régulières des délicats rinceaux de la végétation fleurie, habituelle aux Persans et aux Indous.

2° Dans la superposition sur cette première ordonnance à trame végétale d'un second réseau de toute autre nature; ce réseau se compose de filets d'épaisseur variable, commençant et s'achevant en forme de langues, et offrant dans leur sinueux parcours des espèces de nœuds en volutes, isolés ou s'accumulant, filets dont les évolutions ressemblent à des contorsions.

Ces filets sont vaporeux comme une fumée; les nœuds sont le tournoiement de cette vapeur aux spirales capricieuses qui, après plusieurs évolutions disparaissent comme elles ont commencé, sous forme de langue: cette fumée est celle de la pipe. Ce que le décorateur s'est proposé d'exprimer avec cette fumée circulant sur une ornementation qui est celle d'un magnifique tapis, c'est la sensation de l'Oriental suivant les combinaisons et les harmonies d'un décor fixe à travers la mobilité des méandres de la fumée de sa pipe.

Ce stratagème ingénieux qui a pour objet de procurer à une œuvre inerte quelque apparence d'une rêverie animée, est une fiction visuelle; le réseau nuageux que le peintre superpose, en l'immobilisant, est censé circuler entre le

fond du tapis et l'œil du spectateur. N'y a-t-il point dans la recherche de cette fiction comme une véritable poésie de l'arabesque?

Le dessin de la fumée, tel qu'on le voit ici, révèle le génie chinois, et il convient d'en faire remonter l'originalité, pleine d'observation des choses, à ceux qui, ainsi que les Japonais, usent encore de ces vapeurs pour en traverser leurs perspectives, sans autre raison apparente que le caprice de l'artiste.

Le Persan ou l'Indou qui a peint notre Coran a manié ce genre avec une exquise adresse, exprimant la fumée courte, noueuse et légère de la pipe orientale en véritable connaisseur.

Dans la bordure, cette fumée, tantôt rose tendre, tantôt d'un vert léger, forme des filets reliés en une ordonnance régulière, et cependant très mouvementée. A l'angle intérieur du tapis, la fumée bleu clair circule dans la liberté de son caprice; pour le reste, cette fumée devient d'un bistre mordoré.

Nous retrouverons la fumée de pipe dans nombre de nos motifs indo-persans. Sa couleur diffère, et le dessin en est, tantôt très rudimentaire, tantôt au contraire, compliqué et chargé de tons variés. Nous renverrons donc souvent, à son sujet, à la notice présente, et à cette page manuscrite : car l'invention de l'artiste ne ressort nulle part et avec plus de bonheur que dans ce beau spécimen. Nous avons dû insister quelque peu, en nous trouvant sous la main un document qui permet d'affirmer la véritable nature d'un principe décoratif qui n'a point encore été signalé avec autant d'évidence que dans cette page.

Coran du quinzième ou seizième siècle, Ms. appartenant à M. Bing.



Lemoine lith. Imp. Firmin Didot & Cie Paris



INDO-PERSAN.



ORNEMENTATION DES MANUSCRITS.

Ce décor est celui d'une page de Coran; mais en songeant au luxe asiatique, et en voyant que cette peinture constitue l'un des plus magnifiques tapis que l'imagination puisse rêver, il semble que l'on puisse considérer cette décoration manuscrite, non plus comme une vignette, mais comme le souvenir direct d'un objet qui a existé.

Le principe de ces ornements est d'ailleurs le même que celui des décorations de détail, dans les monuments où leur caractère est épuré, comme on le voit, par exemple, dans les plus belles faïences orientales employées dans l'architecture, et où le mode original, cher aux Persans et plus particulièrement encore aux Indous, de l'enchevêtrement de deux figures d'ornement, à physionomie végétale, produit en renversement deux fleurs en contre-partie, comme on le voit ici dans la grande marge où les fonds noirs et les fonds d'or se pénètrent en alternant, offrant chacun une figure complète, fermement cloisonnées toutes deux par un contour blanc, le ton le plus isolateur de tous.

En rapprochant cette page de la peinture de la planche ayant pour signe *le Damier,* on peut se rendre quelque compte des ressources du genre pour lui procurer de la variété.

Dans l'ornementation où nous avons signalé la présence d'un double réseau, celui qui occupe le plan supérieur ne se mélangeant pas à l'autre, et sillonnant la surface ornée avec les filets d'une vapeur, dont les évolutions et les contorsions sont celles de la fumée de la pipe, l'artiste a fait en sorte que, le réseau supérieur sillonnant le décor végétal comme le feraient des arachnides circulant sur une eau dont ils troubleraient la surface, le plan inférieur de son décor fut en effet d'une certaine confusion pour les yeux.

Dans la page présente, où le réseau de fumée ne figure plus dans la grande marge, tout s'affirme, au contraire, avec une fermeté, une netteté, qui démontre bien l'intention du décorateur dans les deux cas. En même temps, on peut observer les modifications de la chromatique entre ces deux pages, également riches et point semblables, émanées de la même main.

Coran du quinzième ou seizième siècle. Ms. appartenant à M. S. Bing.



INDIAN PERSIAN

INDO-PERSAN

INDISCH-PERSISCH



Schmidt, lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie Paris



INDO-PERSAN.



ORNEMENTATION DES MANUSCRITS. — ÉMAUX CLOISONNÉS.

La décoration de page provient d'un Coran dont la communication est due au général aide de camp Hassan Ali Khan Keboudvendi, ancien ambassadeur et ministre plénipotentiaire du shah de Perse, jadis accrédité près la cour de France. Cette riche ornementation, de premier ordre en son genre, a été peinte par Mir-Imad, qui nous a fourni les belles arabesques marginales de la planche ayant pour signe le *corset*, et qui était le premier calligraphe de Shah Abbas I[er].

Ce décor sage et magnifique est assez frappant par lui-même pour que l'analyse en soit inutile, et surtout après ce qui a été dit au sujet des pages de Coran des planches ayant pour signes le *damier* et le *poids*. Toutefois il y a lieu de faire ici une observation, véritablement importante, en ce qui concerne l'emploi du genre, en général. Ainsi qu'on a été à même de le remarquer dans les deux planches que nous venons de citer, les Indo-Persans forment leurs belles bordures dentelées avec des dessins qui ne s'écartent point de certains angles, et de façon que, ainsi du reste que dans les faïences, le jeu intérieur de l'ornementation de détail conserve une physionomie aisée, favorisée par un dessin régulier dont les répartitions sont ce que l'on peut dire de même poids sur le champ des fonds. De l'examen des deux autres planches et de celui de celle-ci, il ressort, en toute évidence, que les Indo-Persans sont dans l'usage de former des patrons sur ce principe de l'ouverture de certains angles, leur procurant des guides sûrs, et dont ils ne se départissent pas, quelle que soit l'application qu'ils ont à faire de ces bordures en dentelles. L'inconvénient de ce système absolu, appliqué à des encadrements de grandeur variable, tantôt par la hauteur, tantôt par la largeur, c'est que les axes des milieux, dans les deux sens, ne se rencontrent presque jamais, ainsi qu'on s'en peut convaincre par les deux pages de Coran citées.

Lorsque nos ornemanistes veulent employer le décor indo-persique, ils se heurtent contre la difficulté de faire concorder une bordure comme celles dont il s'agit avec l'intérieur de l'encadrement; et lorsque l'on s'y veut essayer, non seulement la tâche est compliquée, pénible, mais la modification de l'angle du motif en son particulier, ruine le caractère originel. Mir Imad fournit ici l'exemple du seul expédient qui convienne en pareil cas. Le maître-décorateur, qui sait la valeur des patrons tracés sur les bons principes, n'y modifie rien; mais comme l'emploi de la belle bordure dentelée dont il se sert en cette page y deviendrait impossible, en raison du manque de concordance trop prononcé entre les deux milieux latéraux, il use d'un stratagème qui coupe court à toutes les difficultés. La superposition d'un motif indépendant et venant relier les deux parties du dentelé, interrompu dans ses divisions d'une façon insensible, et même en procurant à cette partie de la bordure extérieure un accroissement de richesse, voilà l'expédient rationnel dont il use, et c'est le seul qui convienne en pareille occurrence. Pour nos artistes européens qui ne sauraient se contenter de l'à peu près, lorsqu'il s'agit d'un décor régulier dont les différentes parties concourent à l'ensemble d'une ordonnance générale, ce stratagème ingénieux est de véritable ressource. Cette adresse n'est point d'ailleurs une exception, et nous l'avons vue souvent employée dans les décorations courantes; elle est réellement typique, et, ainsi qu'on le voit ici, il en résulte toujours un accroissement de richesse, dont l'œil est d'autant plus satisfait.

Le joli poignard persan dont nous donnons la poignée, avec le dessus du pommeau à part, et la naissance de la lame damasquinée, et à côté le fourreau de cette lame, est une de ces armes exquises qui sont de véritables œuvres d'art. La matière est de l'ivoire incrusté de fils métalliques traçant les rinceaux et les compartiments de l'ornementation, enrichie d'émaux cloisonnés par le métal. Cette belle arme, qui se trouve au Musée d'Artillerie de Turin, mesure en hauteur totale, la lame étant dans le fourreau, 29 centimètres.

L'autre poignard, d'un principe plus antique, décoré d'émaux en champ levé, est de fabrication indienne. C'est un des produits du Radjpoutana, où se font les plus beaux émaux de l'Inde, qui sont, en réalité, ainsi que nous avons eu l'occasion de le dire déjà, les plus beaux du monde entier; et ce n'est assurément pas cette belle arme, décorée avec une si remarquable unité dans sa puissante coloration qui fera invalider cette assertion. L'original faisait partie de la collection de M. Basilewsky, auquel nous en devons la communication. Il mesure en hauteur, 44 centimètres. On sait que la merveilleuse collection est maintenant à Saint-Pétersbourg.



INDIAN PERSIAN. INDO-PERSAN. INDISCH-PERSISCH

Bauer lith

Imp. Firmin Didot & Cie. Paris



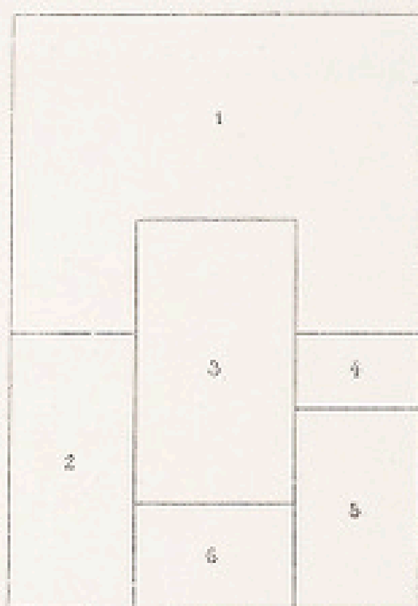


INDO-PERSAN.



MINIATURES. — CUIVRE NIELLÉ.

DES PRINCIPES SUPÉRIEURS DANS L'ORNEMENTATION.



Toutes ces miniatures sont reproduites en conservant leur grandeur originale. La remarquable ordonnance du motif principal, l'encadrement n° 1, comporte un décor de style, et d'un genre tout à fait relevé dans son principe; cet entourage, selon la conception de l'ornemaniste, représente la parure extérieure d'une fenêtre, dans l'ouverture de laquelle, le store de soie étant suffisamment relevé, le miniaturiste fait apparaître dans l'original, le portrait à mi-corps d'un seigneur indou, quelque prince radjpoute de l'époque des Mogols.

L'ensemble de ce décor, d'une symétrie régulière et formant un cadre de forme élégante, se complète par la répétition en contre-partie du fragment représenté, et, bien entendu, sans celle du store tombant. Ce genre d'encadrement du portrait-miniature est typique. L'idée fondamentale de l'ornementation d'une fenêtre à l'extérieur, devait s'affirmer par une distribution conforme aux principes de la construction architecturale; ce sont, en effet, les lois de la construction en pierre ou en bois, dans ce qu'elles ont de plus simple et de plus élémentaire, qui ont fourni au décorateur les lignes distributives des quatre panneaux de son ornementation, contenue dans la bordure d'un encadrement général. Les deux grands panneaux en largeur servent de base et de linteau à cette construction, les panneaux latéraux en hauteur en sont les jambages, et l'assise est solidement liée, toutes les formes étant rectangulaires; à cette distribution rationnelle vient s'ajouter le détail d'un décor remarquablement bien réparti, et dont le caractère, ou tout au moins la facture, convient aux émailleries dont les Persans ont su faire un si magnifique usage dans les revêtements de leur architecture. Les éléments de cette ornementation, composée de rinceaux mêlés de fleurettes, et de cartouches contournés de blanc qui assure à ces compartiments un isolement ferme sur les

fonds énergiques, sont de la famille de l'ornement des faïences; le principe est aussi celui du décor plan, convenant de toutes les façons aux émaux incrustés dans les creux de la gravure en champ-levé.

Ce que l'on sent en examinant la profusion sans confusion de ce beau décor, c'est que si le pinceau du peintre en a fait une véritable magie, l'artiste a été instruit à si forte école que ces émailleries si richement coloriées, et traitées ici avec tant de délicatesse, ne perdraient rien de leur intérêt en étant élevées à la dimension qui leur conviendrait dans le cadre d'une fenêtre de grandeur normale. Les lois de ce minuscule sont les mêmes que celles de la grande décoration, fictive ou réelle; et peu nous importe de savoir si les Indo-Persans ont jamais fait à leurs fenêtres des toilettes aussi fastueuses que celle de cette fenêtre des *Mille et une Nuits*, et si ce n'est là qu'un idéal du genre; ce qu'il y faut voir c'est l'avantage qu'il y a pour un artiste d'accepter, même pour une vignette, le guide de lois d'un ordre supérieur; elles procurent aux merveilles que l'ornemaniste se propose de montrer une apparence de réalité dont le charme n'a pas besoin d'être autrement démontré que par ce joli décor oriental.

Les n°s 2, 3, 4 et 5, sont des peintures de manuscrits, offrant chacune un motif principal limité par des bordures.

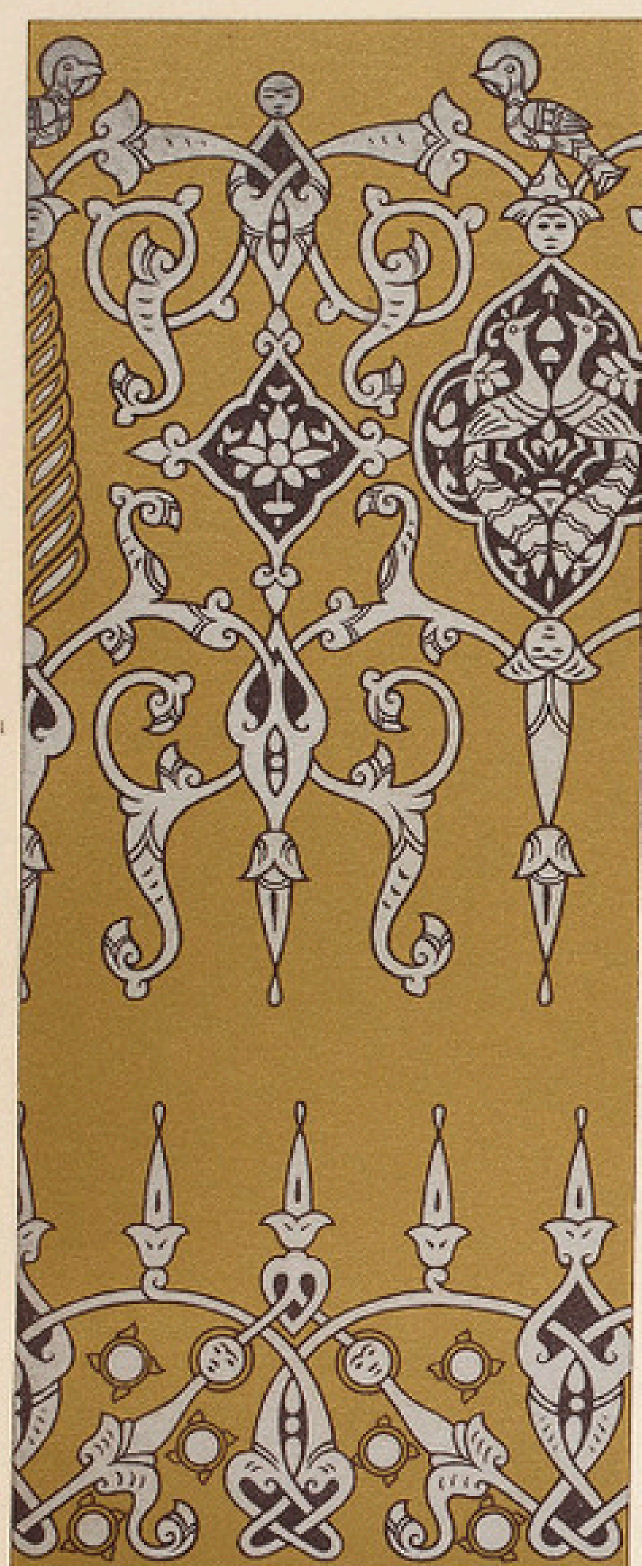
Le caractère de ces ornementations est surtout celui de la décoration des étoffes; les bordures semblent des galons, et les grands linéaments de l'ornementation ont la physionomie de soutachés gansés de blanc, et appliqués sur des fonds de broderie. Dans ces caprices, d'une abondante richesse, la construction ornementale est toujours d'une régularité symétrique, et ces motifs aussi pourraient être traités à une échelle supérieure sans dommage.

Le n° 6, donnant le dessin d'un motif à répétition se développant en frise, est un ornement gravé et enduit, provenant d'un cornet appartenant à M. le comte de Mornay.

L'original du n° 1 nous a été communiqué par M. Clément, l'érudit marchand d'estampes dont la perte récente nous est particulièrement sensible.

Les autres numéros proviennent d'un manuscrit, propriété de l'éditeur.








Schmidt, lith. Imp. Firmin Didot & Cie, Paris



PERSAN.



L'ORFÈVRERIE D'ÉTAIN ORNÉE DE DORURES ET DE PIERRERIES.
LES CUIVRES DORÉS ET ARGENTÉS, GRAVÉS ET ENDUITS.
DE L'ÉTAIN ENTRE LES MAINS DES ARTISTES.

Au sujet des cuivres gravés, on trouve, dans la notice de la planche arabe, ayant pour signe *le robinet*, ce qui concerne le procédé par lequel les Orientaux obtiennent la mise en valeur des ornements à fleur sur la surface des métaux, les fonds creusés par le burin étant enduits d'un noir énergique, ainsi que les incisions formant des contours mâles sur les plénitudes métalliques.

Nous nous arrêterons ici sur l'orfèvrerie d'étain, dont notre planche offre un spécimen représenté de la grandeur originale, n° 14, le plat reproduit donnant une expression de la dualité polychromique des métaux, additionnés de pierreries fines. Le résultat somptueux d'une chromatique à base d'étain est propre à surprendre ce que l'on peut appeler nos préjugés, relativement à l'emploi des métaux à bas prix, que nous appelons volontiers des métaux vils.

Certes, nous sommes loin d'être des barbares, et cependant c'est presque vainement que des esthéticiens, comme Charles Blanc dans sa *Grammaire des arts décoratifs*, et après cent autres, nous répète sur tous les tons que lorsqu'un objet est artistement travaillé, il importe peu que la pièce soit en or massif, en cuivre doré, ou en argent; que l'art est indépendant de la richesse; que c'est lui qui est le véritable luxe. Ces affirmations, toutes sages qu'elles soient, que l'esprit admet sans conteste, semblent cependant de peu d'effet dans la pratique, et l'obstacle principal paraît surtout provenir du goût pour le *brillant métallique*, dont l'excès ne nous choque pas, et dont il nous suffit de varier l'accent par des matités. La dorure au mat a ravi nos pères, au temps de Louis XVI; ils en ont senti le raffinement, mais nous en sommes à peu près restés sur ce progrès relatif. Il faudrait que ce progrès fût poursuivi, en profitant de l'expérience des Asiatiques, et particulièrement des bonnes leçons que nous recevons des Japonais, dont l'œil de fins coloristes est si évidemment choqué par les crudités de cet or, qui nous enchantent, que ce n'est que de temps en temps, presque exceptionnellement, que dans leur riche palette métallique on voit figurer l'or dans la pureté de son ton naturel exalté par le brillant des polis. Mais revenons à l'étain et à nos préjugés en ce qui concerne son emploi plus ou moins exclusif dans les œuvres d'art.

Chez nous, ces préjugés sont encore tels que, par exemple, à propos des célèbres étains de François Briot, on s'est livré à toutes sortes de suppositions pour expliquer comment il s'est pu faire que les beaux ouvrages par lesquels cet artiste nous est connu aient été traités par le délicat orfèvre en un aussi vil métal.

La première de ces suppositions a été que Briot avait choisi l'étain pour soustraire son œuvre aux chances de destruction à laquelle sont fatalement voués les objets en matière précieuse. — Et comme, de fait, c'est assurément à son peu de valeur intrinsèque que l'on doit la conservation de cette orfèvrerie d'étain, cette donnée a eu d'abord quelque crédit. Puis on a pensé qu'il convenait de considérer ces pièces comme des exemples fournis aux orfèvres du temps. A ce compte, les seigneurs qui posaient en belle place, sur leurs dressoirs, cette orfèvrerie parcimonieuse auraient détourné ces modèles de leur destination. Cependant, ces explications ne satisfaisant pas complètement, et la ligne directe étant décidément la voie la plus difficile à suivre, on a encore trouvé autre chose. Benvenuto Cellini, dans son *Traité d'orfèvrerie*, recommande aux praticiens qui veulent conserver le souvenir des pièces d'argenterie qu'ils ont exécutées, d'en tirer des épreuves en plomb ou en étain. Et enfin, en remontant encore plus haut dans le temps, on a signalé que l'emploi de ces métaux économiques était une vieille habitude, lorsqu'il s'agissait des compositions d'orfèvrerie à l'état préparatoire, dont on soumettait les modèles à celui pour lequel le travail définitif devait être exécuté. Dans les comptes de Charles VIII, à la fin du quinzième siècle, on trouve le règlement de travaux de cette sorte, faits dans ce but. Et dans les comptes antérieurs, en 1407, il en est de même; on paye à Jean Galant « la façon de trois coupes de plomb faites pour patron. »

Nous relatons ces hypothèses dont l'échafaudage suit une marche ascendante et devient de plus en plus frêle, pour montrer la difficulté qu'il y a eu d'admettre chez nous un fait simple, l'emploi de l'étain par un artiste ayant fait un choix raisonné du métal qu'il a mis en œuvre — et avec cette superbe insouciance que recommande l'esthé-

ticien au sujet de la valeur vénale de la matière, dont les qualités particulières sont intéressantes lorsqu'il s'agit des objets d'usage, et relativement indifférentes à propos des pièces faites seulement pour la décoration.

Quant aux diverses données énumérées, il n'y a vraiment que bien peu de compte à en tenir. Les étains que Briot signait parfois de son médaillon portant cette légende : *sculpebat Franciscus Briot*, fondus en grand nombre sur le même modèle, et soigneusement *réparés* par l'artiste, c'est-à-dire que le maître achevait lui-même ses pièces en enlevant les jets de fonte, rabattant les coutures, passant tout le travail en revue pour lui donner de l'unité à l'aide de la ciselure, poussant le fini à son dernier degré de perfection et de délicatesse, ainsi qu'on le fait pour les plus fines orfèvreries, ces étains, disons-nous, ne sont pas plus des souvenirs personnels que des modèles économiques, ou encore que des maquettes ; ce sont des œuvres artistiques dont l'expression est complète, dans une tonalité pour laquelle l'orfèvre montre sa prédilection ; et il n'a pas été le seul à l'avoir. Boulle dans ses plus belles marqueteries métalliques a préféré l'étain aux crudités de la blancheur de l'argent. Il en a voulu la note plus sourde, et Briot, orfèvre, pouvait avoir encore bien d'autres raisons pour choisir l'étain, plus fusible que l'argent, et si maniable par le burin, que, sans être aussi mou que le plomb dans lequel l'ongle s'imprime, on y peut ficher une forte épingle. M. A. Darcel a pressenti la vérité en donnant son sentiment sur les étains de Briot, « qui lui semblent le produit d'une industrie spéciale ; » à la bonne heure, voilà qui est net, et conduit à penser que l'étain choisi par des artistes comme Briot, et par Boulle, doit sortir du rang où nos préjugés semblent devoir le reléguer. C'est d'ailleurs à M. A. Darcel que nous empruntons les renseignements hypothétiques, puisés dans la notice des Émaux et de l'orfèvrerie du musée du moyen-âge et de la renaissance, série D du catalogue du Musée du Louvre.

Notre plat persan vient, ainsi que les marqueteries de Boulle, ajouter autre chose que ce que disent les esthéticiens sur le principe de l'indifférence au sujet de la matière lorsque celle-ci est artistement travaillée. Cette proposition a son corollaire dans les arts, et il y importe beaucoup que le choix de la matière employée contribue à la beauté du résultat obtenu. Que la valeur intrinsèque du métal mis en œuvre ne soit que d'un intérêt secondaire, cela est certain pour qui n'a pas besoin d'avoir l'œil ébloui, on pourrait dire brutalement ; mais il y a des éblouissements gradués qui valent mieux et qui résultent de savants concerts ; c'est ce que sentait Boulle en employant la note contenue de l'étain se combinant avec la dorure, l'écaille et l'ébène, et ce n'était certes pas plus par économie que Boulle avait choisi ce métal à bas prix, que ne l'a fait l'Oriental qui a donné pour assiette à son décor l'étain qu'il a damasquiné de dorures en y semant des pierreries discrètes, mais scintillant avec d'autant plus d'éclat tranquille, que la note de l'étain est moins active que n'aurait pu l'être celle de l'argent. Le luxe n'est réellement pas moindre, mais il est beaucoup plus estimable, voilà ce qu'il faut demander à nos préjugés de nous laisser sentir. Le vil métal, traité de cette façon, reçoit ici de véritables lettres de noblesse, puisque le voilà somptueux, non point par le travail de l'artiste qui sait communiquer à un paquet de cire une valeur merveilleuse, mais par sa propre qualité, par la vertu qu'il peut apporter dans le concert de la polychromie des métaux, en étant lui-même, c'est-à-dire dans la pureté de sa note native. C'est ce qu'il importait de faire ressortir.

Parmi les cuivres gravés qui figurent ici, il y a des analogies étroites avec les motifs de la planche ayant pour signe le *porte-crayon*, dont l'ensemble est présenté sous la rubrique arabe. Nous avouons ne pas toujours saisir les différences sur lesquelles sont basées les attributions ; c'est une matière délicate, et nous devons accepter en certains cas les désignations qui nous sont données, et qui peuvent avoir leur raison d'être dans la forme des objets.

Ainsi que dans la planche citée, on rencontre ici des oiseaux, qui, dans leur écusson, sont affrontés sur le vieux mode persan et syrien. — Et l'on y trouve aussi, en une même pièce disposée en deux zônes et formant un beau décor d'ensemble, des médaillons de forme quabrilobée que nous avons laissés vides, parce que les sujets qui y sont gravés avec les finesses de l'eau forte dans l'original sont entièrement indépendants du décor ornemental, quoiqu'ils le complètent. On y peut loger des scènes de toutes sortes, malgré les prescriptions du Coran, et aussi des animaux tenant plus ou moins de l'héraldique, ainsi qu'il en est parlé dans la notice à laquelle nous renvoyons.

Le n° 1 provient d'une coupe en laiton avec damasquines d'argent. Bibl. nationale.

Tous les autres fragments ont été recueillis sur des objets de la collection de M. Basilewsky, et le beau plat d'étain est aujourd'hui au musée de Saint-Pétersbourg avec tout le reste, dont nous aurons au moins gardé quelques bons souvenirs, pouvant être fructueux grâce à la bienveillance du fin collectionneur.



Schmidt, lith. Imp. Firmin-Didot & Cie Paris



PERSAN.



LES FAÏENCES DE REVÊTEMENT, ÉMAILLÉES ET VERNISSÉES.

La brique forme, en général, la base de la construction dans l'Asie centrale; les architectes la dissimulent en la parant de stucs, de marbres, et surtout de faïences émaillées.

Ces dernières, disposées en carreaux de forme rectangulaire et que l'on contre-pose, produisent une marqueterie brillante, d'autant plus riche et vraiment belle que chaque pièce de rapport n'est point le dé de couleur uniforme de la mosaïque, mais contient elle-même le rudiment d'un ornement qui, en principe, et par les contre-positions, se développe en une broderie sans fin, n'ayant de limites que les lignes ou les formes de l'architecture.

Les modèles d'ornementation fournis par ces faïences sont intéressants à plusieurs titres, et particulièrement par la simplicité de leur facture, la peinture à tons plats simplement contournée, et la sobriété des colorations. Quant aux combinaisons que le genre permet, dont il impose la nature, le fond de leur texture est nécessairement géométrique; mais les Persans se sont appliqués à rendre la géométrie insensible; et, dans le jeu du décor de leurs faïences, ils ont évité, la plupart du temps, de lui donner l'aspect d'un théorème résolu par des lignes droites. Leur juste sentiment de la coloration, secondé par leur souple ingéniosité, donne à leurs festons ornemanesques un charme toujours divers, toujours nouveau, et, quoique le thème ne change guère, leurs carreaux aux larges formules décoratives sont, par les détails, d'une étonnante variété. Les spécimens réunis ici et dans la planche ayant pour signe : *le Pot de fleurs* offrent un avantage sérieux par l'ampleur et la clarté de leur dessin. On y peut apprendre à traiter sur une échelle très agrandie les riches miniatures provenant d'un Coran, qui figurent dans notre recueil sous la rubrique : *Indo-Persan*. Les éléments sont les mêmes, et cette parenté si étroite s'explique facilement; ce sont les *Parsis* qui, dans l'Inde, manient les pinceaux du miniaturiste; l'art de l'Inde mahométane, c'est celui de la Perse même.

Les carreaux de revêtement des Persans, dont Viollet-le-Duc a signalé l'importance en montrant de quelle heureuse fécondité pouvaient être de pareils modèles, puisqu'il a suffi de l'introduction en Europe de quelques-uns de ces spécimens, au temps des croisades, pour y créer tous les beaux carreaux à contre-position de notre moyen âge, sont dignes de figurer dans nos collections publiques pour l'enseignement qu'ils comportent. Et on en peut former de riches galeries puisqu'il n'y a qu'à les ramasser sur le sol où ils gisent. Ce qui s'est produit pour les constructions en briques des Assyriens se reproduit pour les monuments plus modernes, la façon de bâtir étant restée la même. Et dans tous les beaux édifices d'un certain âge de cette Asie centrale où l'on ne répare plus jamais rien, le vieux spectacle se renouvelle. Partout la brique s'effondre, et aux pieds des murs les brillantes faïences des revêtements forment à leur tour des amas de débris. A l'exception de quelques voyageurs artistes, personne ne s'y intéresse; chacun y peut récolter à sa guise; et le céramiste Parvillée, qui se fit ainsi une intéressante collection ramassée dans les décombres de Brousse, nous disait que si les moyens de transport ne lui avaient point manqué, il aurait pu tout emporter sans contestation. Dans ce délabrement les monuments n'ont plus de nom, et leur âge n'est appréciable que pour quelques antiquaires spécialistes. L'expression la plus complète de ce genre d'ornementation serait dans les monuments du seizième et du dix-septième siècle,

aux temps de la dynastie des Sophis. Shah-Abbas, favorisé par la tranquillité qu'il sut procurer à son peuple, a été l'un des plus grands constructeurs qu'il y ait eu; et la munificence de ce souverain a laissé une impression si profonde dans le pays, que lorsqu'un voyageur s'y informe du nom du fondateur de quelque ancien monument, la réponse est non moins invariable que souvent erronée : « C'est Shah-Abbas le Grand. »

Mais l'art persan a d'autres archives. Les formules de cette ornementation tiennent leur caractère des prescriptions du Coran, interdisant la naïve représentation des êtres et des choses animés. Ces formules conventionnelles datent de l'époque où la Perse, délivrée du joug des Arabes, a pu recommencer à avoir une existence propre, c'est-à-dire au temps des Seldjoukides, dont la dynastie régna de l'année 1037 de Jésus-Christ jusqu'en 1193.

Nos documents proviennent du portefeuille laissé par Prisse d'Avesnes. La plupart ne sont point annotés quant à leur lieu de provenance.

Grandeur originale.

N° 1. — Ce magnifique fragment mesure dans sa plus grande hauteur 0,54 centimètres. C'est le revêtement en couronnement du mihrab d'une mosquée abandonnée à Damas.

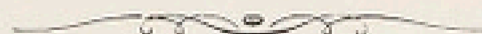
N° 2. — Fragment de panneau, hauteur 0,24 centimètres.

N° 3. — Bordure courante, formée par la succession de carreaux en longueur, mesurant d'axe en axe, c'est-à-dire du milieu de chaque palmette, où est le joint, 0,25 centimètres.

N° 4. — Bordure courante, composée par la succession de carreaux posés dans le même sens; le joint est à la terminale de chaque fleur, la longueur est de 0,14 centimètres.

N° 5. — Carreau formant la base d'un dessin sans fin. L'original se trouve au Musée de Sèvres. Hauteur, 0,32 centimètres.

N° 6. — Ce beau fragment se compose d'une bordure de couronnement, d'une bordure d'encadrement, et d'une surface décorée par un dessin limité par le cadre, mais du principe sans fin. — Le carreau en longueur du couronnement mesure d'axe en axe 0,22 centimètres. — Le carreau en longueur de la bordure d'encadrement mesure d'axe en axe 0,25 centimètres; — le joint est au milieu de la fleur en rosace, et il y a un carreau d'angle; — quant au carreau régulier, formant le dessin sans fin, il a 0,25 centimètres de chaque côté. Les joints sont indiqués par la coupure de l'encadrement.



PERSIAN.

PERSAN.

PERSISCH



Schmidt, lith.

Imp. Firmin Didot & Cie Paris

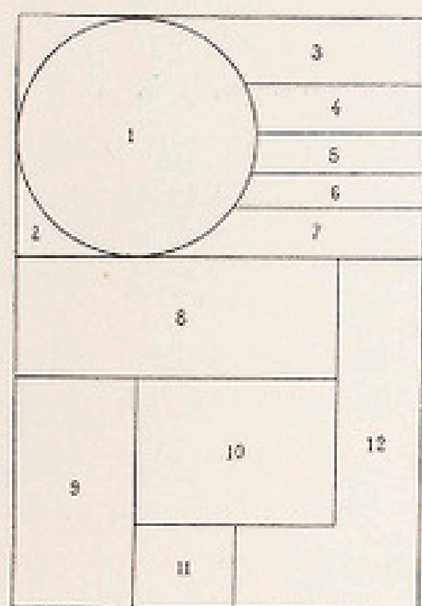


PERSAN.



FAÏENCES ÉMAILLÉES ET VERNISSÉES.

LA FAMILLE BLEUE, VERTE ET BLANCHE.



Le bleu, de toutes les intensités et légèretés, étant, à beaucoup près, la couleur la plus employée pour le décor des faïences persanes, particulièrement pour celles destinées à la parure des parois dans les intérieurs, c'est de lui que nous nous occuperons principalement ici, en indiquant les divers motifs qui justifient par des raisons matérielles et artistiques, la préférence que les artisans d'un pays ensoleillé ont naturellement pour les colorations bleues.

Toutes les couleurs préparées pour l'émaillerie sont tirées des métaux par le feu. Suivant la cuisson, les verts, jaunes, pourpres et carmins, courent des chances très élastiques; à quelque feu que ce soit, le bleu ne perd jamais sa beauté.

En principe, le bleu est la couleur qui semble la plus propre à être subordonnée à l'architecture, en observant, bien entendu, les proportions de la valeur à lui donner pour concourir heureusement à un ensemble, dans lequel les juxtapositions doivent se mesurer selon l'éclairage. C'est sur ce dernier point qu'il importe de reconnaître comment se comportent les bleus dans la lumière des pénombres.

Dans les observations faites sur le jeu des couleurs, et la décomposition du rayon solaire qui en détermine la valeur selon leur nature, il est constaté que, suivant leur intimité, les corps colorés absorbent ou réfléchissent une certaine quantité de rayons, dégagés des similaires qui leur sont inutiles. La couleur absorbée est la complémentaire de la couleur visible; ainsi l'écarlate absorbe tous les rayons, excepté le rayon rouge. Le blanc donne la réflexion totale, c'est-à-dire n'absorbe aucun des rayons colorants; enfin l'outremer pur repousse toutes les autres couleurs, en n'absorbant que le rayon bleu; et cette réception est toute particulière, ce bleu du rayon solaire augmente la vivacité de la couleur, l'exalte, mais ne la charge point.

Cette loi pour les bleus, qui est celle de la pleine lumière, est encore plus saisissable dans les pénombres, et, comme on ne doit pas oublier ici qu'il s'agit d'un pays où il faut prendre grand soin de se préserver des ardeurs du soleil, aussi bien dans les lieux de réunion publique que dans les maisons d'habitation, on va pouvoir reconnaître les agréments que procure le bleu pour la décoration des intérieurs.

Le fluide aérien qui circule dans les pénombres est du bleu, plus ou moins colorant selon que la lumière du jour décroît; et si le bleu du rayon solaire est le seul qui soit absorbé par l'outremer, c'est aussi le bleu atmosphérique seul que le bleu-couleur accepte dans la pénombre. Cette absorption, relativement aux autres couleurs, paraît d'abord insensible, tant que la pénombre conserve assez de transparence pour que les rapports des tons divers s'y maintiennent en un certain état d'adoucissement général; mais à mesure que le clair-obscur s'accuse, il se produit une métamorphose, et les relations changent absolument; c'est un renversement complet, dû à cette circonstance que toutes les couleurs auxquelles le bleu aérien s'impose vont en se chargeant de plus en plus à mesure que l'ombre s'épaissit, tandis que tant que le bleu atmosphérique appartient encore à ce que l'on peut appeler les clartés nocturnes, son rôle sur le bleu-couleur se présente longtemps comme presque négatif. De sorte que, alors que le brun rouge moyen, absorbant le bleu aérien dont la valeur va croissant, tend à devenir une chose de plus en plus incolore, en allant vers le noir, l'autre, le bleu-couleur, celui qui ne se décolore pas, pour lequel une addition de bleu ne saurait être qu'un renfort de coloration, suit une marche contraire. Dans le contraste le bleu prend des légèretés grandissantes tant que la lumière mourante conserve encore assez d'activité pour servir de véhicule à la couleur. Et ce fait n'est point proprement une illusion

d'optique, puisque en ne se décolorant pas le bleu est, de tous les tons, le dernier à conserver l'impression de la lumière. On peut facilement en faire l'expérience à l'approche des heures crépusculaires, en posant sur une table une feuille de papier colorée d'outremer d'une énergie moyenne, qui servira de fond enveloppant, sur lequel on disposera quelques découpés plus ou moins larges de teintés d'ocre jaune et de brun rouge moyen. On observe ainsi la non-décoloration du bleu conservant son aspect, tandis que les autres tons, visant à l'obscur, finissent par n'avoir plus de couleur appréciable; les ténèbres envahissantes ne font plus des ocreux et des bruns rouges que de lourdes taches, pendant que le bleu persiste, avec une espèce de mouvement ascensionnel; et alors que les autres descendront vers le noir, le bleu se dirigera vers la légèreté en prenant des transparences; et lorsque enfin sa dernière phosphorescence s'évanouit, on éprouve en voyant le bleu se spiritualiser, en quelque sorte, dans son élément, que, tant que la couleur est restée visible, elle n'a rien perdu de son charme.

Avec la pureté de l'opale atmosphérique dont jouissent les contrées où le ciel est bien autrement bleu que le nôtre, et avec le jeu propre aux émaux qui procurent aux colorations des profondeurs mouvementées, des vibrations qui les animent, on comprend que cet effet de la non-décoloration devient tout à fait intéressant, et que la prédilection des Persans pour les décors bleus dans les intérieurs n'a pas besoin d'autres explications que celles que nous venons de fournir.

Nous n'ajouterons rien au sujet du vert employé dans ces faïences, il est si près du bleu qu'il n'en est presque qu'une variante. Quant au blanc, tantôt il forme le fond du champ, tout en conservant un rôle délicat dans l'intérieur de cartouches largement sertis, comme on peut l'observer dans les fragments n[os] 9 et 10. Il se trouve dans ces intérieurs comme une broderie, assez fine pour que le blanc du champ ne paraisse pas transpercer le fond du cartouche. Cela est d'une heureuse habileté, le blanc de l'arabesque déliée ne paraît point être celui du fond. Dans les autres faïences de revêtement, le blanc se découpe sur des fonds énergiques; c'est par lui que se dessinent, avec une crudité plus ou moins affaiblie par les détails intérieurs, les floraisons et les arabesques. Il n'est tel que le blanc pour jouer ce rôle; quelque fin que puisse être un tracé de blanc pur, il n'est jamais envahi par les tonalités environnantes; sa valeur reste toujours intacte; c'est la séparation la plus effective qui puisse se produire entre des tons divers, et c'est le dessin le plus ferme sur l'unité des tons énergiques. Dans la faïence du plat n° 1, le rôle du blanc prend une nouvelle physionomie; il se trouve teinté par le dessin en semis fait tout simplement avec la couleur du fond sur un feuillage réduit ainsi au second plan, tandis que dans les grands rinceaux, où dans les épanouissements il est secondé par un ton moyen, son énergique fermeté habilement ménagée procure l'illusion d'un relief. Le mode de cette composition est tout à fait différent des combinaisons qui conviennent aux pièces de rapport, destinées au développement d'un motif ornemental. Ici, l'agencement concentré dans son cycle forme un décor complet, et nous n'avons point besoin de faire remarquer la beauté ingénieuse de ce dessin; il serait difficile de faire mieux avec une pareille sobriété de moyens.

Ces documents proviennent du portefeuille laissé par Prisse d'Avesnes.

Grandeur originale.

N° 1. — Plat au fond plan et aux bords évasés. Diamètre, 0,32 cent. — La couverture vitrifiée des poteries porte le nom de vernis. — Ce plat est une faïence *vernissée*.

N° 2. — Motif d'angle, d'apparence régulière, quoique la ligne de division centrale soit une courbe.

N° 3. — Bordure courante, carreau en longueur, mesurant d'axe en axe 0,16 cent.

N° 4. — Bordure courante, carreau en longueur, mesurant d'axe en axe 0,24 cent. — Le joint est au milieu de chaque fleur en rosace.

N° 5. — Bordure courante, carreau en longueur, d'axe en axe 0,15 cent. Provient du mihrab d'une mosquée abandonnée, convertie en poudrière, à Damas.

N° 9. — Panneau en hauteur, carreaux se superposant en ce sens mesurant 0,29 cent. d'axe en axe; le joint est entre la pointe des cartouches. — Provient du revêtement du mihrab de cette même mosquée.

N° 10. — Revêtement général divisé en panneaux, de même source. — Le fragment représenté, y compris la bordure, mesure en hauteur 0,32 cent.

N° 6. — Bordure courante, carreau en longueur, d'axe en axe 0,17 cent.

N° 7. — Bordure courante, carreau en longueur, d'axe en axe 0,24 cent.

N° 8. — Bordure courante, longueur du fragment représenté, 0,50 cent.

N° 11. — Bordure en poste, hauteur 0,06 cent.

N° 12. — Bordure d'encadrement, avec carreau d'angle, dans sa plus grande hauteur; ce fragment mesure 0,52 cent.

PERSIAN

PERSAN.

PERSISCH

Bauer, lith



Imp. Firmin-Didot & Cie Paris

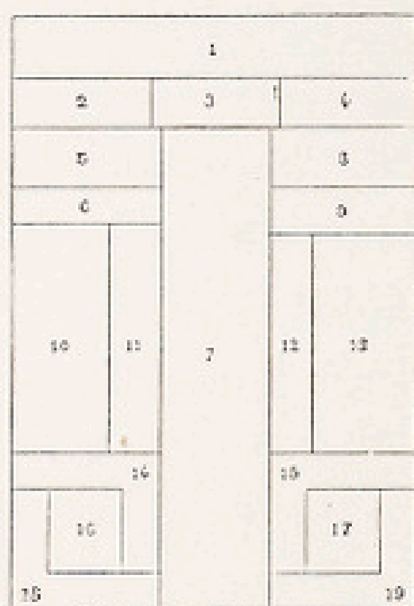


PERSAN.



DÉCORATIONS MURALES.

FAIENCES DES RECOUVREMENTS DE L'ARCHITECTURE INTÉRIEURE ET EXTÉRIEURE; LEUR PALETTE MÉTALLIQUE.



N°s 1, 13, 16 et 17. — Fragments provenant du palais des sultans à Konieh, l'ancien *Iconium*, capitale de l'empire seldjoucide, réduite au rang de simple chef-lieu de pachalik. Ce qui distingue les Seldjoucides des Osmanlis, c'est qu'ils ne professaient pas, comme ces derniers, l'horreur de la représentation des figures animées. La conséquence de ce principe se fait sentir dans la bordure n° 1, dont le dessin est plus proche de la nature des végétaux que partout ailleurs dans cette planche.

Le brillant palais qui a fourni ces motifs n'est plus qu'une ruine, et ce que nous en reproduisons provient des derniers débris de la grande salle de réception, ou *selamlik* des sultans. « Je parvins, dit Ch. Texier, en les dessinant à sauver un plafond et l'un des pendentifs de ce palais, dont il ne reste plus aujourd'hui de modèle. » Konieh, se trouvant sur la ligne des caravanes qui vont de la Mésopotamie à Smyrne, était une ville riche.

Après avoir épuisé le peu de pierres de taille que fournissaient et les carrières et les monuments byzantins, selon l'usage oriental d'aller chercher dans les vieilles constructions des matériaux pour en élever de nouvelles, les Seldjoucides eurent recours à la brique et aux émaux pour décorer leurs édifices, bâtis avec un luxe et un art indicibles, dit encore Texier. On y reconnaît, entre autres choses, l'abandon presque complet de l'usage des faïences émaillées que les princes d'Iconium avaient empruntées aux Persans.

Nos n°s 16 et 17 sont des fleurons de l'intérieur des pendentifs de la corniche, faite en stuc : fleurons indépendants de la construction géométrique des niches en encorbellement dont, selon l'usage, la hauteur détermine la profondeur. Les fleurons meublant le fond plan de chaque intérieur des pendentifs, étant tous de formes variées, on pense qu'aucun moulage n'était employé dans l'exécution de ces ornements. Tous les autres motifs, d'un ordre différent, proviennent de la décoration d'une mosquée de Tauris, Tebriz ou Tabriz, ville de l'Aderbidjan, province d'Anatolie (la Médie Atropatène).

La parenté de ces faïences de recouvrement avec celles de certains monuments de la ville de Brousse, dont les sultans étaient des princes Osmanlis, autorise à recourir à la description toute générique qui concerne les unes et les autres sous tant de rapports.

Malgré les prescriptions du Coran qui défendaient d'employer l'or pour la décoration des édifices religieux, dans la mosquée de Tabriz, ainsi que dans la mosquée bâtie à Brousse par le sultan Mourad, l'un des princes osmanlis, les murs, les piliers, étaient couverts d'ornements dorés. Quant à ce qui concerne l'emploi des faïences à l'extérieur comme à l'intérieur, un seul exemple, pris également à Brousse, suffira ici. La mosquée verte, Yechil-Djami, ainsi désignée à cause de la couleur des faïences qui ornaient ses minarets, la mosquée verte bâtie par le sultan Mahomet Ier, petit-fils du sultan Mourad, est revêtue à l'extérieur et à l'intérieur de faïences de Perse, dont les ornements sont en relief, particularité que Texier dit n'avoir remarquée que dans ce monument, mais dont les décorateurs peuvent tirer un beau parti. Le tombeau de cet Osmanli est couvert par une coupole de faïence verte; chaque morceau de faïence est fait et cuit pour la place qu'il occupe. Ce revêtement est une sorte de mosaïque spéciale.

Ces faïences sont, en général, d'une terre poreuse et peu cuite; elles paraissent cependant avoir subi deux feux : le premier destiné à cuire la terre et à donner la couverte, le second pour les ornements. Les métaux employés pour les couleurs sont généralement le cobalt pour les bleus; l'oxyde de manganèse pour les violets; le protoxyde de plomb pour les jaunes; le plomb sulfuré pour les blancs, et le fer oxydé pour les rouges, qui sont toujours d'un ton jaunâtre. Le vert est ordinairement obtenu par une couverte de plomb, mais on en remarque aussi d'un ton différent, tirant sur l'émeraude, et qui paraît être dû à une sorte de cuivre. La faïence reçoit d'abord un fond d'une couleur unie, sur lequel sont appliqués les ornements courants par le moyen d'un moule. La couleur conserve toujours une certaine épaisseur.

Ces documents sont empruntés à Charles Texier. *Description de l'Asie Mineure* et *Voyage en Perse*.

Bauer lith

Imp. Firmin Didot & Cie Paris







PERSAN.

FAIENCES DE REVÊTEMENT ÉMAILLÉES OU VERNISSÉES.

LE LUSTRE DANS L'ARCHITECTURE.



C'est en raison de hautes traditions que les Asiatiques paraissent avoir constamment employé pour les revêtements de leur architecture, à l'extérieur comme à l'intérieur, des parures brillantes. Dans les constructions en bois des rois phéaciens, décrites dans l'*Odyssée*, et dont les recouvrements étaient de feuilles de métal, on reconnaît le mode médique, qui fut pratiqué par les Chaldéens, les Phéniciens, les Assyriens. Polybe, en décrivant la résidence d'été des rois de Perse, à Ecbatane, en a laissé une idée précise. Dans cette ancienne capitale du royaume des Mèdes, le palais du souverain était entièrement construit en bois de cyprès et de cèdre; les piliers qui soutenaient les grandes salles étaient en bois peint de couleurs variées, et, au sommet des murs, les frises étaient de métal; toutes les chambres se trouvaient ainsi peintes, dorées et argentées. Des plaques argentées et dorées formaient la toiture. Le métal était poli, ainsi que l'affirme le poète en parlant du palais d'Alcinoüs : « brillant d'une lumière aussi éclatante que celle de la lune, ou même que celle du soleil. »

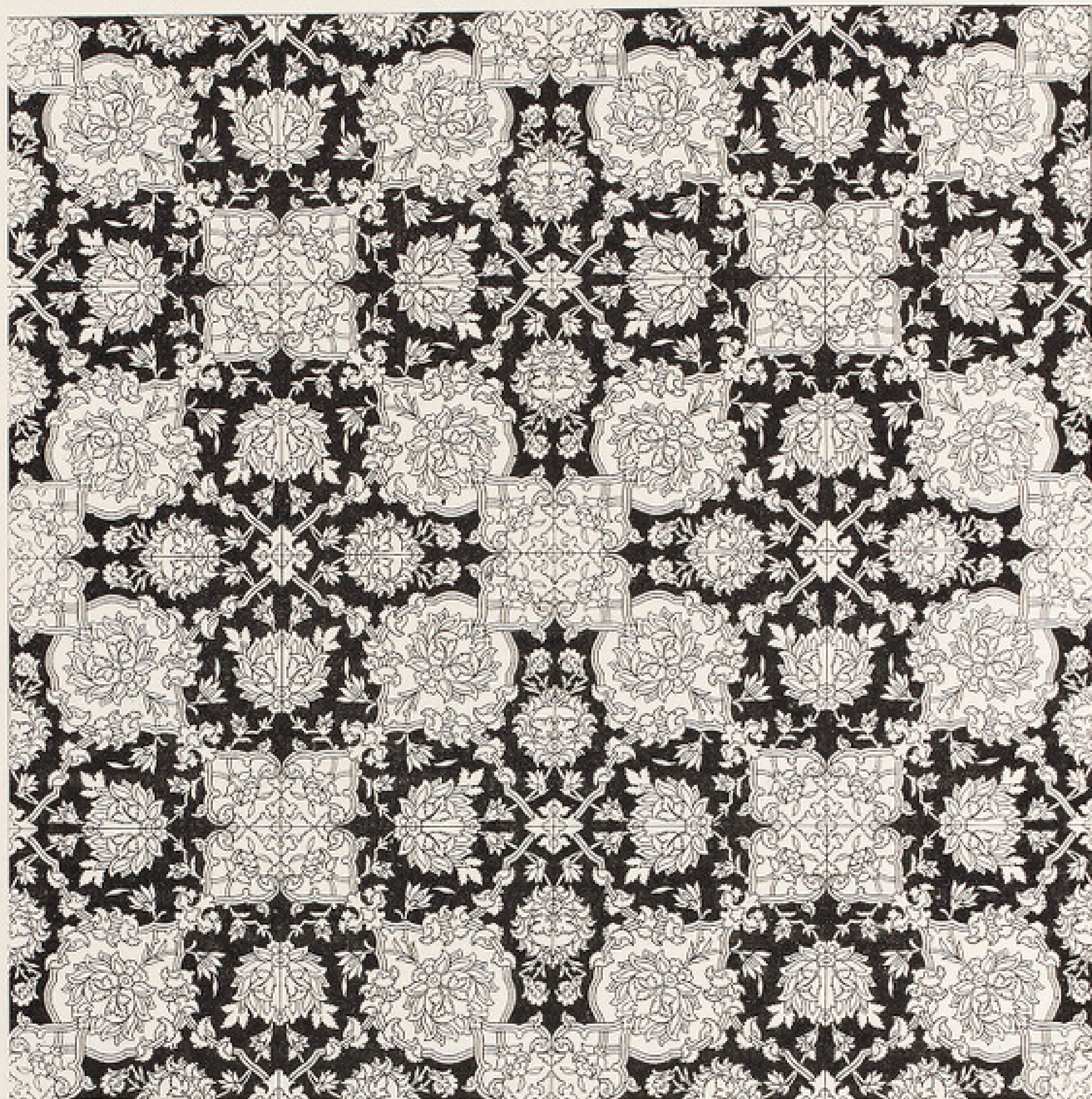
En regard de cette coutume de la parure métallique des constructions en bois, il existait une autre tradition, celle de la construction en briques, parées avec de minces dalles de pierre travaillées et sculptées dont les bas-reliefs étaient diversement colorés, ou dont les revêtements furent de grandes briques émaillées formant par leur réunion des peintures murales, comme on en peut juger par celles qui, ayant conservé la trace des émaux, se trouvent au Musée du Louvre. Ce sont elles qui constituent les beaux parements où le bleu, que n'altère pas la cuisson, domine dans une si large mesure, et dont nous avons donné quelques beaux specimens dans la planche assyrienne de notre première série, n°s 6, 7, 8, 9 et 10.

L'inconvénient des constructions à base de briques, comme on les employait dans l'Asie centrale, c'est-à-dire simplement séchées au soleil, c'est leur peu de durée. Babylone ainsi que Ninive ne sont plus que des amas de briques formant quelques collines, des plaines arides, sans végétation, ou dont l'herbe rare recouvre quelques monticules à l'ombre desquels de pauvres villages se sont établis.

Néanmoins le système a persisté; aussi les monuments datant de l'islamisme offrent-ils, à leur tour, un spectacle analogue à celui des constructions assyriennes faites en briques. On s'en peut étonner après que les Scytho-Assyriens avaient donné l'exemple de l'emploi des basaltes et de l'exploitation des carrières de pierre, mais ce qui est

certain c'est que l'architecte persan ne paraît guère avoir eu le souci des Égyptiens, qui ont employé, de préférence, le calcaire et le granit, afin d'assurer à leurs monuments une autre durée que celle que peuvent avoir des argiles cuites au soleil. A cette immutabilité des Asiatiques, si connue, on peut ajouter cette considération, c'est que l'idéal diffère. Ce que veut l'Asiatique avant toute chose, c'est une architecture brillante, colorée, lustrée, un beau décor que, moyennant l'économie de la construction, on se procure en déployant tout le faste de l'art dans la parure de l'édifice, enveloppé, habillé par l'architecte avec cette merveilleuse marqueterie, donnant des palais d'or, des mosquées bleues, vertes, roses, etc.; marqueterie d'autant plus riche en son brillant, et vraiment belle, que, dans son principe, chaque pièce de rapport n'y est pas le dé insignifiant par lui-même de la mosaïque, mais est elle-même le rudiment ingénieux d'un ornement qui, par les contre-positions devient une broderie sans fin, n'ayant de limites que les lignes ou les formes de l'architecture.

On peut juger ici des étonnantes ressources qu'un artiste sait tirer de la combinaison d'un carreau de faïence, devenant l'unique étalon d'un décor de grande proportion.



Le n° 14, mesurant dans l'original 0,40 centimètres en hauteur et en largeur, est un carreau fournissant une ornementation dont on n'obtient l'expression complète en toutes ses parties que dans l'ensemble minima de seize carreaux contreposées en simple évolution, c'est-à-dire que ce fragment donne à lui seul un décor qui, dans les deux sens, a une longueur de 1 mètre 60 centimètres.

Ce décor est un composé de rinceaux à physionomie régulière ainsi que les floraisons conventionnelles qui s'y combinent. Pour obtenir l'intéressant résultat recherché par le dessinateur, l'artisan a d'abord élevé sur l'axe rigide de la diagonale de son carreau le cartouche principal qu'il y a logé, en le reliant à chaque extrémité, dans le sens du cartouche, à des compartiments d'angle qui par leur réunion forment une rosace régulière de large proportion, mais non de même figure, parce que d'un côté le cartouche principal est élégamment dégagé du compartiment d'angle, tandis que de l'autre côté, il s'y trouve engagé. C'est même en raison de cette disposition qu'il faut seize carreaux pour avoir complète la rosace formée par les rencontres, telle qu'on la voit au milieu du cliché

ci-joint, et qui ne se trouve entière qu'en ce seul endroit. Cet étalon atteste un savoir consommé, et nous n'avons point rencontré de plus heureux specimen en ce genre.

Nous joignons à celui-ci un second cliché donnant un décor purement végétal, bien entendu avec le dessin conventionnel de la tradition. La contreposition du carreau n° 5 offre une variante en cet exemple. Le dessin de l'étalon est de même unique, mais pour l'application industrielle, il faut que le modèle soit exécuté en renversement pour former la contre partie des motifs. Le carreau n° 9 appartient au même système, et la contreposition se fait de la même façon.



Il n'existe point d'autres liens d'art que celui du mode lustré et l'emploi des couleurs à plat entre le dessin de ces faïences et les parements émaillés de la brique des hauts anciens. C'est une histoire violemment interrompue que celle des arts de l'Asie Centrale et Mineure; et, particulièrement entre la décoration de l'architecture de Persépolis et celle des édifices de l'époque de l'islamisme, c'est par une longue série de siècles que se constitue la solution de continuité qui existe entre les modes des anciens Perses, et les pratiques des Persans, qui ne prennent ce dernier nom qu'à partir de leur double conversion, celle qui provint de l'Islam, et dont l'autre, concernant les arts, est un dérivé direct. Sur cette énorme lacune qui sépare l'art des anciens de celui des modernes dont on fixe à peu près l'apogée aux temps de Shah Abbas le Grand, on n'a guère de renseignements que quelques écrits, parce que dans la farouche ardeur de leur premier fanatisme, les Arabes qui pendant cent cinquante ans environ ont dominé la Perse, s'y sont conduits de la même façon que ceux qui, de leur côté, chauffaient leurs bains avec les manuscrits de la bibliothèque d'Alexandrie. Les califes poursuivirent en Asie une œuvre de destruction encore plus complète, n'y voulant rien laisser debout de tout ce qui pouvait rappeler le temps des Mages et celui des Zoroastriens, et ils n'y réussirent que trop pleinement.

Il n'est pas de notre sujet de nous occuper autrement du tort que ces procédés brutaux devaient causer aux arts traditionnels de la Perse, et nous n'en parlons que pour faire valoir deux considérations d'un ordre particulier, concernant l'emploi et le caractère de nos revêtements de faïence. Si l'art des Perses des temps intermédiaires, entre la haute antiquité et l'islamisme, n'est plus représenté que par quelques épaves d'ordre secondaire, où toutefois en ce qui concerne le monde animal on sent le génie artistique de la race, on a du moins, par les légendes qui composent le fonds des archives nationales, pleines de descriptions hyperboliques des temples et des palais disparus, des données suffisantes pour imaginer la part que pouvaient avoir les reliefs dans la décoration des monuments, alors que c'était surtout par les sculptures que les thèmes du culte étaient traduits, commentés en action par le

décorateur. Les vieux artistes trouvaient dans le monde des bons et des mauvais génies de l'affabulation zoroastrienne une source abondante et vive pour les ornementations de l'architecture, et ils en usaient comme d'un fonds sans fin. Quel aliment, en effet, pour des caprices toujours renouvelés que l'antithèse des animaux nuisibles créés par Ahrismane, et les agents qu'Ormouzd leur oppose en s'efforçant de conserver le monde et l'espèce humaine!

On a vu que dans les monuments des Assyriens les bas-reliefs colorés et les émaux peints des faïences contribuaient à la décoration de l'architecture. Lorsque, de par le sabre des Arabes, le vieux canevas, toujours à remplir, de la lutte des deux principes opposés se trouva supprimé, c'est-à-dire la raison d'être la plus vivace des sculptures, ce qui prit nécessairement leur place, ce furent les faïences de parement; de sorte que ce qui n'avait été jusque-là qu'une partie de la décoration, y jouant un rôle subalterne, devint le principal, et à peu près l'unique; le vieux principe du lustre reçut alors son développement le plus complet.

La seconde considération à faire ressortir c'est d'abord que nulle part les Persans, en substituant aux bas-reliefs leurs carreaux de faïence, ne cherchèrent à en faire des trompe-l'œil rappelant les anciens modes. Et il y a pour cela plusieurs raisons matérielles et de principe. La contreposition des carreaux ne permettait pas d'y mettre des ombres dont la projection se serait trouvée à chaque instant en sens contradictoire; mais il y a une autre raison plus significative encore. C'est qu'en traitant leurs carreaux coloriés de tons pleins et plats, auxquels l'émail communique une beauté et une activité pleine de charme, les Asiatiques ont éprouvé que toutes les couleurs, quelles qu'elles soient, arrivées à ce que l'on pourrait appeler l'éclat de leur vertu, ont chacune cette délicatesse que l'on a signalée comme étant le propre de la blancheur de l'hermine, pour laquelle tout contact étranger devient un péril irremédiable.

Dans la belle lumière de l'Orient, la pureté de la couleur est encore plus nécessaire que sous d'autres cieux. Il faut laisser le mouvement des ombres se produire selon les accidents de l'architecture, les heures du jour, les variations de l'atmosphère, et qu'il s'agisse du métal étincelant dans la sincérité de sa nature, ou des métaux transformés en émaux colorés, miroitant sous le baiser du soleil dans ce qu'on appelle le *polychroïsme* du verre, ou reflétant sur leur surface vitreuse la légèreté des pénombres, il est d'un avantage incomparable de laisser partout les diverses tonalités dans leur plus grande pureté.

Et c'est ainsi que le lustre dans l'architecture orientale n'a fait en quelque sorte que croître pendant longtemps, et on pourrait ajouter embellir, si le goût pour le décor lustré n'avait eu lui-même en Orient des exagérations dont on a pu juger la mesure par le pavillon que la Perse avait envoyé à l'exposition internationale de 1878, où ce petit palais en bois fut monté par des ouvriers spéciaux, possesseurs des secrets traditionnels de la profession, et expédiés en même temps que les matériaux.

La principale pièce de cet échantillon de l'architecture civile en Perse était entièrement décorée de grands et de petits miroirs formant une marqueterie de toute la hauteur des parois, et les stalactites des angles y reliant le plafond étaient également composées de miroirs qui, dans le jeu de toutes leurs inclinaisons logeaient quelque reflet très net du personnel distribué sur les sophas ou sur les tapis du parquet. Ces gens spirituels, introduisant ainsi dans une ordonnance décorative, d'une apparence conforme aux prescriptions sévères du Coran, plus que la peinture des choses et des êtres animés, n'ont certainement point fait œuvre pie, et assurément le législateur n'a point prévu que, en paraissant se conformer à la parole révélée, on put atteindre ce résultat piquant; pour nous, nous n'y voyons que le goût du lustre dans le décor architectural, poussé en quelque sorte jusqu'à l'exaspération. (On trouve un aperçu de cet intérieur dans notre *Costume historique*). C'est une féerie, mais la féerie n'est-elle pas surtout le rêve oriental!

Parmi nos documents le n° 6 comporte des colorations nuancées par des dégradations. Ce système particulier ne contredit pas le principe général de la pureté des tons couchés à plat. Ces nuances dégradées ne sont pas des ombres, comme il est facile de le voir, et ce stratagème n'a pour but que de faire vibrer les couleurs avec plus de vivacité.

On fait de ces sortes de revêtements à toutes les échelles, et jusque pour les objets mobiliers. Pour ces derniers le caractère de l'ornementation varie volontiers; l'exécution y prend plus de finesse et de liberté apparente, en même temps que par l'unité du ton le décor est plus discret. Ce genre est ici représenté par le fragment n° 2, qui n'est réduit qu'au 1/3 de la grandeur originale, d'axe en axe de 0,18 cent.

Les n°s 1 et 3 proviennent du Musée de Sèvres. Tous les autres ont été exhibés par l'Union centrale des arts décoratifs et ont fait partie de l'Exposition orientale de 1869.



Durin, lith.

Imp. Firmin Didot & Cie Paris





PERSAN.



FAIENCES ÉMAILLÉES OU VERNISSÉES.

La facture de ces éléments décoratifs, simplement contournés d'un trait ferme et coloriés de tons plats, sans aucune espèce de modelé, de sorte que rien ne vient fausser les surfaces, est d'un principe qu'il n'est plus besoin de recommander. Les peuples vraiment coloristes ont maintenu avec persévérance ces modes antiques, si favorables à la pureté des tons colorants, auxquels ils ne demandent que la seule vertu qui leur est propre pour en obtenir des décors qui restent comme des types parfaits dans leur rudiment. Les artistes persans ont excellé à varier les formules de ce décor de leurs faïences, tout en n'y employant qu'un nombre restreint d'éléments fonciers, le jeu des arabesques seules, ou une flore toute conventionnelle.

Les colorations de ces faïences, vibrantes sous l'émaillerie, sont de celles que nos impressions ne sauraient rendre dans le mouvement et le charme de leur centre; toutefois on peut ici se rendre quelque compte du jeu de ces tons francs sous la couche cristalline de l'émail qui les recouvre dans les originaux. Enfin, l'échelle d'un décor ayant aussi son importance, nous l'indiquons pour obvier à l'inconvénient de nos réductions obligées.

N° 1.	Diamètre	de l'original,	0 m. 40 cent.
N° 2.	—	—	0 m. 38 cent.
N° 3.	—	—	0 m. 28 cent.
N° 4.	—	—	0 m. 27 cent.
N° 5.	—	—	0 m. 30 cent.
N° 6.	—	—	0 m. 37 cent.
N° 9.	—	—	0 m. 40 cent.
N° 10.	—	—	0 m. 37 cent.
N° 11.	—	—	0 m. 12 cent.

Les n°s 1, 2, 4, 5, 9 et 11 font partie de la magnifique collection de M. Ch. Schefer. Le n° 3 provient de celle de M. Lequen. Les n°s 6 et 10 appartiennent à MM. Coulombel frères.

Toutes ces faïences figuraient à l'Exposition Orientale, organisée aux Champs-Élysées par l'Union centrale, en 1869.

Les deux carreaux n°s 7 et 8, le premier du principe du dessin sans fin par les contre-positions, le second disposé pour le courant d'une frise, sont du seizième siècle. Ils proviennent de la mosquée d'Omar, Qoubbet-es-Sakhrah. Nous les empruntons à la belle publication faite sur le Temple de Jérusalem par la maison Noblet et Baudry. Le n° 8, au dessin à la fois mâle et délicat, est un des plus beaux types de la faïence émaillée employée pour les revêtements.





Spiégel, lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie Paris



PERSAN.



PEINTURES DES MANUSCRITS.

L'ORNEMENTATION MARGINALE SELON LA NATURE DES TEXTES.

Ces décorations de marges proviennent d'un magnifique manuscrit des poésies de Saadi, calligraphié à Schiraz par Schams, et peint par Mir-Imad en 1609, du temps de Shah-Abbas Ier (*mir,* c'est-à-dire *mir* ou *émir,* et *za,* abréviation de *zadeh,* fils de). Placé après le nom propre, mirza désigne toujours un prince du sang; placé à la suite, c'est un titre de noblesse personnelle. Ce livre, d'une beauté rare, a été communiqué par le général aide de camp Hassan Ali Khan Keboudvendi, ancien ambassadeur et ministre plénipotentiaire du shah de Perse, jadis accrédité près la cour de France.

Les ornementations des marges d'un Coran ou d'un recueil de poésies sont de principes totalement différents. L'accompagnement marginal du texte sacré ne consiste jamais que dans la semaison discrète de ce qu'on appelle le point arabe; c'est-à-dire un mode tout stellaire, d'un éclat prismatique, et projetant en un seul filet, soit dans le sens horizontal, soit surtout dans le sens vertical, le rayon de ferme projection que donne la lumière; de sorte que ces points forment autant de brillantes constellations qui font des marges d'un Coran un véritable empyrée, dont l'élévation dit les hauteurs sereines où le lecteur se trouve transporté par la parole du Prophète. Pour la poésie, qui ne codifie pas, le caractère du décor change; l'immobilité sidérale ne conviendrait point à ses mouvements; et c'est par d'autres moyens que l'ornemaniste a cherché à mettre en harmonie le dessin des marges et les caprices poétiques qu'elles encadrent.

L'apologue, qui est une des formes favorites des poètes persans, semble, par sa nature, avoir été surtout le point de départ de cette ornementation. L'apologue, entre les mains du Persan, est un mensonge imaginé pour mettre en valeur une vérité morale; il s'adresse ingénieusement à l'esprit pour arriver au cœur, non plus avec la projection inflexible d'un rayon lumineux, c'est-à-dire par la ligne droite, mais par mille détours qui font suivre à la pensée, pour la faire mieux éclore, les sinuosités d'un méandre plus ou moins compliqué. Ces démonstrations, qui ont pour but de mettre heureusement en relief des vérités délicates, qui deviennent comme de nouvelles clartés pour le cœur, ne sauraient être mieux exprimées matériellement que par l'ordonnance de légers rinceaux d'ornement développant leur claire-voie dans la pleine lumière.

Saadi, né à Schiraz en l'an 1193 de Jésus-Christ, 589 de l'hégire, et mort à 102 ans, est l'un des plus grands poètes de la Perse. N'eût-il eu à raconter que ses aventures personnelles, qu'il était assuré d'avoir de nombreux lecteurs. Il avait fait ses études à Bagdad, et plusieurs fois accompli à pied le pèlerinage de La Mecque. Ainsi que tout bon musulman d'alors, il fit campagne contre les infidèles. Capturé en Syrie par les Francs (les croisés) et forcé de travailler avec des juifs à la tranchée de Tripoli, il fut tiré de captivité par un habitant d'Alep qui le reconnut, le racheta, et lui donna sa fille en mariage; ce qui, malgré la dot de cent dinars ajoutée par le beau-père, fut un fâcheux cadeau. Son *Gulistan,* où le poète raconte ses aventures, est plein d'amertumes au sujet de sa femme. Mais, en outre du romanesque de son existence, Saadi, ou plutôt *Mosleh-Eddin, le bien de la religion,* du nom qu'il avait pris, fut un poète tout à la fois ingénieux et sensible. « Il avait des larmes pour toutes

les infortunes », dit de Sacy. C'est à lui que nous devons la *cigale* et la *fourmi* de notre fabuliste, qui chez Saadi sont un *rossignol* et une *fourmi*. Le rossignol, dans le fabliau du Persan, perd son temps en chantant à la rose, et vraiment le plus poétique des deux paraît être l'oriental. C'est à sa sensibilité exquise que le long succès de Saadi fut principalement dû; aujourd'hui encore, c'est un des poètes favoris de son pays natal, et le Persan, qui aime à se faire lire en fumant son kalaoum, est toujours charmé par des tendresses délicates comme celles qui ont fait dire au poète, parlant de l'orphelin : « Quand tu vois un orphelin abattu et dans la tristesse, garde-toi de baiser le visage de ton fils devant lui. »

Les décorations marginales représentées ici sont d'un caractère fortement voulu, et leurs délicatesses n'ont rien à voir avec les débauches des pinceaux faciles par lesquelles les enlumineurs de pacotille les ont trop souvent remplacées. Chacun de nos encadrements est une construction, logique dans l'idéal d'une espèce d'orfèvrerie discrètement émaillée ; et les grands et élégants rinceaux donnent lieu à des déductions savamment réparties, pour procurer à la claire-voie des pénétrations de lumière d'une valeur égale ; en même temps que les parties pleines de la floraison, toute conventionnelle, forment autant de points d'attache qui assurent l'opulence de l'ensemble sans nuire à la légèreté.

Deux de ces marges sont composées avec l'enchevêtrement de végétaux dont les rinceaux se développent sur un seul plan. Les deux autres offrent deux enchevêtrements distincts et se superposant. La trame végétale est inférieure, et ainsi que nous l'expliquons dans la planche persane ayant pour signe *le Damier,* le beau méandre aux formes nuageuses qui passe au-dessus, c'est la fumée de la pipe. Nous n'avons point besoin de faire remarquer combien la fumée du tabac de Schiraz est ici particulièrement bien en place, après ce que l'on a vu de la double ivresse que le Persan aime à savourer, celle que procure la poésie et celle que cause le kalaoum. L'ingénieux sillon en floconneux développements est ici traité en orfèvrerie cloisonnée, aux tons changeants. La note dominante est de ce beau bleu du lapis-lazzuli dont la Perse a été le magasin général.

C'est avec les légèretés de cette famille ornementale que les Persans décorent leurs fines porcelaines, dont le charme égale, au moins, les meilleures productions de la Chine. Ce genre convient pour faire valoir l'émail d'une matière harmonieusement lumineuse, et qu'il importe de laisser apparaître dans sa sincérité. Les légèretés ornent ses puretés transparentes, et ne travestissent point la matière.

Ce mode d'ornementation doit donc être considéré comme étant d'une application d'un caractère assez général, et comme étant particulièrement propre par ses finesses à faire valoir dans la clarté les délicatesses d'une magnificence bien mesurée.

Les prescriptions religieuses qui ont interdit aux mahométans la représentation des êtres et des choses animés, depuis l'homme jusqu'à l'oiseau, depuis l'insecte jusqu'à la fleur, n'empêchent point l'ornemaniste de parvenir à procurer certaines sensations, comme on en peut juger par les marges de Mir-Imad. Un peuple véritablement artiste trouve toujours le moyen d'imprimer à ses productions matérielles quelque reflet de son être intime. Le besoin de rapport, d'harmonie, avec le texte du poète, diseur ingénieux de vérités morales, a amené le peintre à orner les pages du livre de Saadi avec les délicatesses exquises d'un décor clair, et dont les combinaisons logiques sont, chaque fois, le résultat d'un concept nouveau. La donnée d'ensemble de chacune de ces marges prend un rôle d'une signification intéressante. Art pour art, répond l'ornemaniste, avec l'adresse d'une main des plus prestes, guidée par un savoir réel, et avec la certitude qu'en l'indiquant par le langage universel de l'ornement parlant aux yeux, il aura fait entendre que lui aussi, le délicat artiste, était sensible aux beautés de la poésie à laquelle il ajoutait une parure matérielle.

Notre Victor Hugo se serait assurément contenté d'une aussi jolie toilette pour les marges de ses *Orientales;* et il est vraisemblable que les fils d'or de l'Arachné persane, avec leurs rêts élégamment contournés, maniés par le mirza de Shah-Abbas le Grand, auraient plus volontiers arrêté son attention que ne l'ont fait, dit-on, plus d'une des illustrations à figures de ses œuvres.





Schmidt, lith. Imp. Firmin-Didot & Cie. Paris



ARABE.



DAMASQUINURES. — ORNEMENTS EN CAMAIEU.

Le damasquineur oriental, après avoir gravé en entaille le dessin qui devait être incrusté, levait de petites encoches au burin sur les bords et le fond du creux, pour retenir la lame ou le fil de métal d'or ou d'argent servant à damasquiner. Ce fil était fixé à l'aide du marteau qui le faisait pénétrer de force dans ces encoches. Cette applique offrait alors une surface propre à la ciselure. Plus simplement le métal était directement gravé de manière à détacher les ornements en relief sur des fonds enduits de noir.

La damasquinure orientale est fort ancienne; mais on ne peut guère remonter au delà du douzième siècle pour assigner un âge aux plus anciens vases connus de cuivre, de laiton ou de métal d'alliage, gravés et damasquinés, couverts d'ornements et d'armoiries, chargés d'inscriptions en lettres arabes longues et déliées, dans lesquelles se jouent les arabesques et les entrelacs.

Les douzième et treizième siècles ont laissé beaucoup d'objets gravés pour des princes musulmans et même pour des barons francs des colonies latines de Syrie. Ce fut au treizième siècle que cet art atteignit son plus grand développement. Les productions sortent de deux écoles distinctes : celle de Mossoul ou du Djezaïreh, et la Syrienne qui eut ses principaux ateliers à Damas et au Caire.

C'est en Mésopotamie, pays où l'esprit musulman avait, de bonne heure, perdu beaucoup de son fanatisme, que s'est formée la première école dont le caractère le plus frappant est l'emploi constant des figures d'hommes et d'animaux, tandis qu'à Damas et au Caire, le burin des artistes syriens, se livrant à la même fabrication, se renferma dans l'ornementation pure et dans la lettre. Ce n'est que vers le milieu du treizième siècle que l'on voit apparaître sur les objets sortis de ces ateliers, les animaux héraldiques, tels que l'aigle et la martichore. Les vases faits alors pour les Francs représentèrent parfois, non seulement des personnages, mais même des sujets religieux, et les devises, en caractères ornés, ont un sens chrétien.

Ces décorations s'appliquaient sur toutes sortes d'objets, les grandes vasques (*sedrieh*), les coupes, les buires, les chandeliers (*chemaah*), les lampes, les plateaux, les écritoires, et bien d'autres ustensiles propres à une foule d'usages, dit M. E. Rey, auquel nous empruntons ces excellents renseignements. (Voir : *les Colonies franques de Syrie aux douzième et treizième siècles*, Paris, 1883; G. Picard, édit.)

Nos motifs proviennent de la collection de M. Basilewsky.

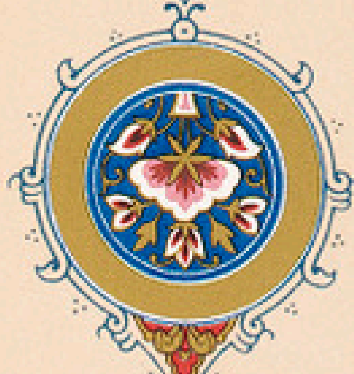













Lestel, lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie Paris





ARABE.

TABLEAUX D'INSCRIPTIONS DU CARACTÈRE SACRÉ.

PEINTURES DES MANUSCRITS.

Ces ornementations, formant chacune un décor complet, proviennent d'un Coran, le *Livre glorieux*, selon l'expression de Mahomet; celui-ci est un exemplaire magnifique de toutes les façons, d'un format exceptionnel, la page y ayant un mètre de hauteur et cinquante centimètres de largeur, de sorte que, dans l'original, chacun de ces cadres d'inscription ne mesure pas moins de trente centimètres en longueur. Le papier est de cette belle pâte de coton dont les Orientaux ont fait usage de bonne heure, pâte teintée dans la masse d'une espèce de rose saumonné, et la feuille est lustrée fortement par le brunissoir.

Ce manuscrit, datant du quinzième siècle, et peut-être même du quatorzième siècle de notre ère, n'est véritablement arabe que par la nature du texte; par les détails, le genre est persan, et d'un style des plus estimés. Il est rare, d'ailleurs, de rencontrer des décors de cette importance jouant le rôle de vignettes dans les feuillets d'un livre. Leur échelle suffirait à des modèles d'ornementation architecturale, dont ces compositions ont la large facture, avec leurs grands tracés résultant exclusivement de l'emploi de la règle et du compas, et avec leurs colorations en tons francs et plats, convenant aux émailleries des faïences, comme à celles de l'orfèvrerie.

Chacune des divisions principales de ce Coran (ses cent quatorze *sourates*) est précédée d'une inscription du genre de celles que nous représentons.

Les inscriptions orientales sont souvent formulées en lettres koufiques, l'écriture primitive des Arabes, tenant son nom de Koufa, une ville de l'ancienne Chaldée, où cette écriture aurait été inventée. Jusqu'au neuvième siècle, on ne fit usage que de caractères koufiques, ou de leurs dérivés, tels que le karmatique et le koufique rectangulaire, lequel se distingue de l'écriture cursive. Le koufique a une tournure hiératique, et rappelle la main du prophète. C'est de cette écriture que se servait Mahomet pour inscrire les idées qui lui furent dictées successivement, et au hasard de la rencontre, sur des peaux de mouton, des os de chameau, des pierres polies, et jusqu'à des feuilles de palmier.

Entre les diverses écritures de nos inscriptions, la koufique que l'on appelle rectangulaire est facilement reconnaissable; son bel aplomb, son dessin mâle, ses fermetés anguleuses, contrastent heureusement avec les légers rinceaux d'ornement dans lesquels on la fait jouer. Le caractère koufique est lui-même, souvent, un motif ornemental par le dessin de détail qu'on lui donne. Cette belle écriture est tellement décorative, que les architectes chrétiens du moyen âge et de la renaissance l'ont souvent employée jusque dans nos monuments religieux, sans prendre souci du sens que pouvaient avoir des sentences que l'on retrouve jusque dans certaines auréoles entourant la tête du Christ, comme M. Lavoix en a rencontré des exemples en Italie.

Les Orientaux, en introduisant si fréquemment des inscriptions dans le décor de leur architecture, ont suivi de très lointaines traditions. De la part des Persans, le soin qu'ils ont pris de les orner fastueusement, semble une conséquence même de leur vieux culte. D'après l'Avesta, selon M. Maspero, les Iraniens, instruits par Zoroastre, adoraient un seul dieu, Aouramazda, l'esprit sage « le lumineux, le resplendissant, le très grand et très bon, etc. » Différent des divinités de la plupart des autres cosmogonies ayant mis en œuvre des éléments préexistants, cet

incréé, ayant créé toute chose par le verbe, avait tout tiré du néant, esprit et matière, par le seul acte de la parole. Une telle autorité donnée au verbe seul, devait en faire enchâsser la formule avec le plus grand éclat. Zoroastre lui-même, selon les archives nationales, en avait donné l'exemple dans le merveilleux temple du feu, rayonnant d'or, d'argent et de pierreries élevé à Balkl, et particulièrement, selon que le précisent ces récits légendaires, dans le pavillon, le *minou* ou le Céleste, entourant le célèbre cyprès apporté du paradis et planté près de ce temple.

C'est donc en raison de ces très hautes traditions que dans leurs monuments de toute sorte, religieux et civils, publics et privés, les Orientaux ont conservé l'usage de faire figurer sur leurs murs des inscriptions nombreuses dans lesquelles le langage humain reçoit par l'ornementation tout le prestige que celle-ci peut procurer. Selon la nature du lieu, ce qu'on lit dans ces inscriptions, ce sont des préceptes, des proverbes, très nombreux chez les Asiatiques, des poésies, des devises, etc.

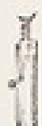
L'ornementation n'a plus besoin d'être symbolique lorsque la parole même est l'objet de la décoration; en outre, et s'il existe une hiérarchie ornemanesque, il semble naturel de conclure que les décorations les plus fastueuses conviennent surtout aux inscriptions puisées dans le langage révélé, venu du septième ciel, selon l'imagination orientale.

Le luxe donné aux tableaux d'inscription de ce coran typique est donc particulièrement bien en place, et, de plus, il est caractérisé d'une façon significative. Dans la notice de la planche persane, ayant pour signe *le corset*, nous indiquons que l'illustration des marges des manuscrits diffère selon la nature des textes, et que l'ornementation des marges d'un coran, où l'on ne rencontre jamais que des rosaces isolées, des points, du genre dit arabe, est, en principe, d'un mode tout stellaire. Nous donnons ici un de ces points brillants d'un éclat prismatique, avec le rayon vertical, projeté en haut et en bas par la sereine constellation, et de plus, deux exemples du point projetant un rayon horizontal, et de figure analogue. Ceux-ci sont attenants au cadre de l'inscription, et, selon le dispositif du texte, se trouvent placés à droite ou à gauche de la page. Cette adjonction au cadre de chacune des inscriptions s'ajoutant à la semaison capricieuse des points verticaux dans la marge, complète le système général. Les points horizontaux donnent aux fragments du texte sacré mis en vedette une certaine apparence météorique. Entraînée dans le mouvement d'un empyrée, la parole qui codifie y apparaît comme la fulguration du sillon de l'étoile filante; le point est le noyau, et le cadre est comme la queue de cette sorte de comète, circulant dans la pureté de ces belles nuits orientales, autrement enchanteresses que les nôtres avec la limpidité de leur atmosphère. Le texte certifie ce que le merveilleux du monde astral fait pressentir; l'ornementation symétrique des inscriptions rappelle l'ordre de l'univers, son luxe celui de la richesse de la création, enfin, en regard du langage qui codifie, des préceptes de toute sorte, et comme une conséquence du début même du Coran : « Au nom du Dieu clément et miséricordieux » viennent les bonnes paroles qui ne sauraient être présentées avec trop de magie : les assertions précieuses qui garantissent au croyant, en une prose souvent rimée, d'une perfection que, selon les musulmans, l'homme n'a pu atteindre, la félicité suprême du paradis. — Le jardin où il y aura de l'eau partout; les cruches d'argent qu'on aura toujours près de soi, et pleines d'une liqueur fraîche qui n'enivrera pas; les vêtements de soie, les bracelets avec des perles. — Le repos à l'ombre, où l'on sera commodément assis sur des tapis doublés de brocarts et moelleux comme des trônes. — Enfin, les houris, c'est-à-dire des femmes aux grands yeux, toujours vierges, toujours belles, et beaucoup mieux que celles que l'homme aura aimées sur la terre. L'inscription la plus fréquente dans les architectures, celle que l'on rencontre partout et qui résume l'islamisme, est la fameuse assertion : « Il n'y a d'autre Dieu qu'Allah, Mahomet est son prophète. » En réalité elle est comme un palimpseste, sous lequel l'œil découvre les bonnes récompenses assurées à l'ascète qui médite, comme au guerrier succombant sur le champ de bataille.

Ce magnifique coran faisait partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot lorsque nous y avons recueilli les exemples reproduits ici, et dont la suite compose la planche ayant pour signe *le cric*.



Bénard, lith. Imp. Firmin-Didot & Cie, Paris



ARABE.



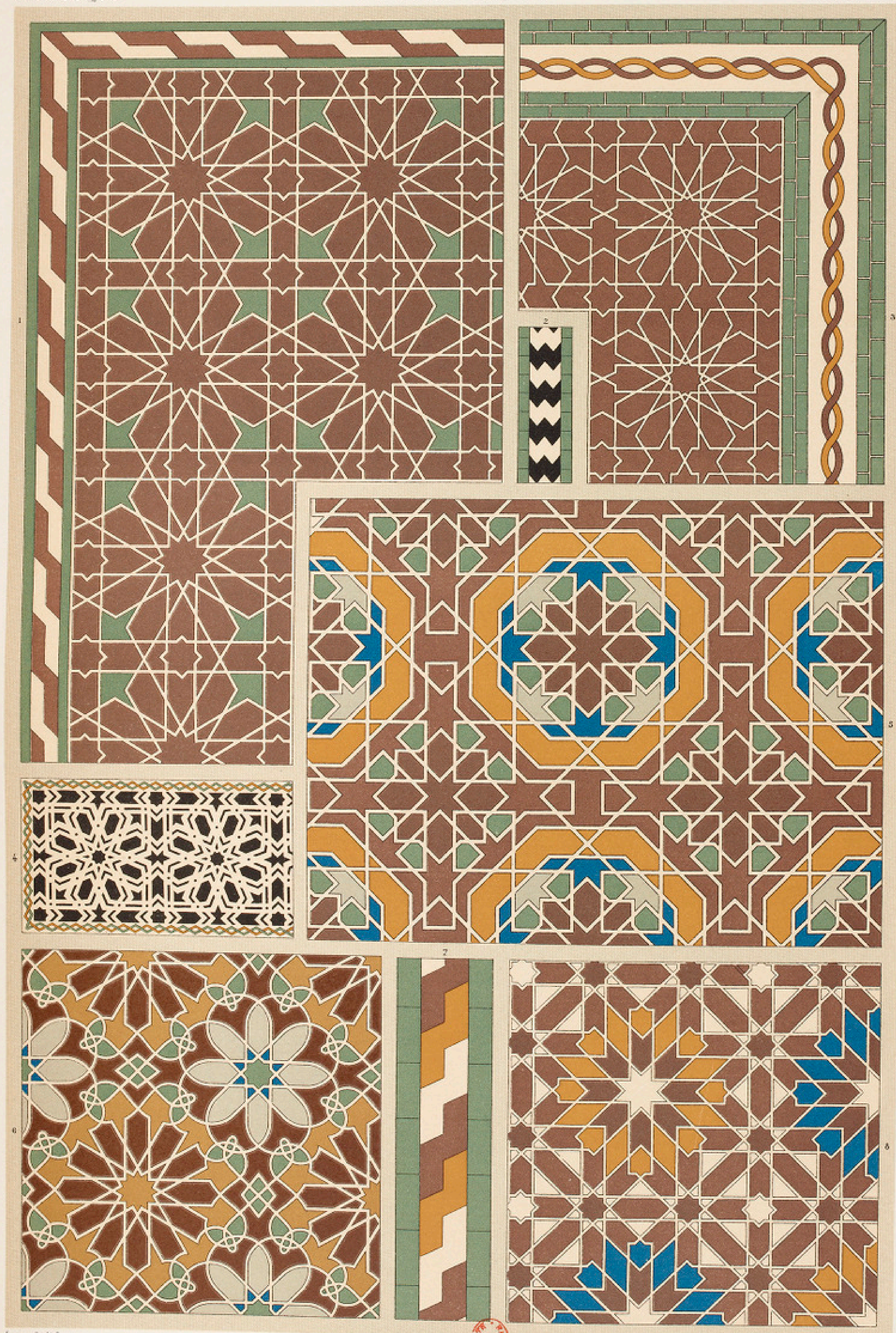
PEINTURES DES MANUSCRITS. — ORNEMENTATION DES INSCRIPTIONS.

Cette page forme suite aux motifs de la planche ayant pour signe *le thermomètre*, laquelle fournit le type du cadre complet, attelé, en quelque sorte, par le point stellaire en marche horizontale. Les fragments reproduits ici sont traités à une échelle moins réduite que celle des ensembles, de façon à faciliter l'étude des détails, et particulièrement l'ornementation de l'écriture koufique sous ses divers aspects, qui est surtout employée dans la plupart de ces inscriptions, tantôt avec l'expression la plus mâle et la plus franche dans son isolement, tantôt en superposant ses délicatesses à celles des rinceaux d'un principe végétal. Ces encadrements doivent tous être complétés par le double filet bleu que l'on voit aux autres.

Nous avons assez indiqué l'espèce de logique de ces riches ornementations, enchassant de leur magie celle de la parole révélée, pour ne point y revenir ici, autrement que pour rappeler que la tradition de ce genre d'illustration du langage humain aurait, ainsi qu'on l'a vu, des sources des plus lointaines appartenant en propre aux Persans, en même temps que nous faisions observer que l'ornementation de ces tableaux d'inscription est du genre persan. De sorte que ces petits décors apparaissent comme l'une des expressions d'un type générique, comme autant de chaînons d'un système antique, dans lequel l'ornement, conforme aux prescriptions du Coran qui, par ses interdictions a fait du vieux Zoroastrien, maniant jadis les figures de toute sorte, ce que nous avons appelé un artiste aux ailes coupées, aurait subi les modifications du temps, sans sortir des vieilles traditions directes autrement que par l'introduction de l'écriture arabe en place de l'ancien alphabet chaldéen. Ces différences n'excluent point l'unité du principe, et, en somme, le manuscrit soi-disant arabe qui a fourni ces modèles est avant tout une œuvre persane. Dans la première partie de notre publication nous avons donné, sous la rubrique *arabe*, deux pages de fragments d'ornementation provenant de ce même manuscrit, et c'est en raison de ce précédent que nous la maintenons ici; mais depuis ce temps, chaque journée faisant son œuvre, et l'appréciation des œuvres orientales ayant été l'objet de critiques de plus en plus éclairées, il est indispensable d'indiquer le sens qu'il convient de donner au qualificatif de ce qu'on appelle l'*art arabe*. La justesse de l'attribution aux Arabes des formules de l'architecture et de celles de son décor dans les pays musulmans, avait été vivement contestée par Adalbert de Beaumont, qui avait pu reconnaître sur place la parenté du style byzantin et du persan, et qui a écrit en dernière analyse : « Il faut donc attribuer sans hésiter à ce peuple de l'Iran, si fin, si éminemment artiste, la gloire de cette renaissance, dont le style byzantin, puis arabe, puis ogival, ont été les conséquences immédiates. Comment expliquer d'ailleurs une métamorphose aussi subite, aussi complète, si ce n'est par l'introduction d'un art parvenu dans des contrées voisines au plus haut degré de perfection? La coupole byzantine, l'arc, la voûte et toute cette architecture pyramidale étaient depuis des siècles employés en Perse. » « En venant s'établir en Asie, » dit encore de Beaumont, « les Romains y trou-

vèrent une civilisation brillante, des arts préexistants, une architecture depuis longtemps formée, où l'or, la mosaïque, la faïence, l'ivoire et les pierres précieuses ajoutaient à la beauté des formes l'éclat des couleurs. » Enfin, l'artiste finement appréciateur des splendeurs décoratives de la Perse, n'hésitait point à y reconnaître la source abondante, grâce à laquelle le goût abâtardi des Romains s'était renouvelé entièrement à Byzance ; quant aux Arabes, proprement dits, lorsque vint leur heure et dès qu'ils se furent établis, ils recoururent aux architectes byzantins, dont les noms sont historiques et dont la filiation était tout à la fois grecque et persane. Ces Sémites furent les bénéficiaires, mais non les auteurs du mouvement de l'art à l'époque de leur plus haut pouvoir. Les gens de la tente n'ont point de tradition d'architecture qui leur soit propre, et l'interdiction, que le sabre fit prévaloir, de toute représentation des êtres et des choses du monde animé, ne pouvait être qu'une entrave aux arts, et n'émanait point d'un génie artistique. Telles sont les données générales sur l'existence de l'art arabe, que chaque jour nouveau semble rendre de plus en plus problématique. Prisse d'Avesnes a publié un splendide recueil spécial sous le titre d'*art arabe*, et parmi ses deux cents planches, la plupart, et à beaucoup près, de celles qui représentent des ornementations de détail, sont des productions purement persanes. Un jour que nous signalions cette espèce d'inconséquence à l'un de nos plus fins connaisseurs, ayant longtemps séjourné en Orient, et à qui rien n'a manqué pour en apprécier les arts avec justesse, l'honorable M. Schefer, membre de l'Institut de France, actuellement directeur de notre école nationale des langues vivantes, voici ce qui nous fut répondu : « *L'art arabe n'existe pas ; les artistes de l'Orient ce sont les Persans.* » Et lorsque nous crûmes devoir invoquer les beaux monuments du Caire, ainsi que ceux de Cordoue, Séville, Grenade, la réponse ne fut pas moins catégorique. « Tous les architectes qui ont édifié les merveilles du Caire portent des noms persans ; quant à l'Espagne, c'est une enquête à poursuivre, et que l'on peut présumer devoir donner des résultats analogues. »

Des assertions aussi décisives étonnent moins en observant ce qui se produit actuellement à Constantinople. Il y a une douzaine d'années qu'il y a été publié un recueil, formé sous le patronage du sultan d'alors, et intitulé « *l'Architecture ottomane.* » Les architectes du crû réclament comme autant de travaux dus à des principes d'art ottomans, ce que l'on regarde généralement comme étant arabe ou persan. La démonstration paraît loin d'être également victorieuse sur ces deux points ; l'important, c'est que ces architectes nient aussi l'arabe. Nous consacrons une de nos planches à cet art ottoman, dont l'ornementation est évidemment une dégénérescence de l'art persan.



Lestel, lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie. Paris



MAURESQUE.

MOSAÏQUES DE FAÏENCE ET BRIQUES ÉMAILLÉES.

L'architecture dite arabe, ainsi que la désigne la Commission des monuments historiques, offre dans les monuments de l'Algérie, d'où proviennent nos spécimens, une expression qui diffère essentiellement de l'ancienne architecture des huitième et neuvième siècles, représentée d'une part par la célèbre mosquée de Cordoue, de l'autre par la mosquée d'Ibn Touloun au Caire. Parmi les diverses phases que le style architectural des Arabes a subies, Girault de Prangey avait remarqué, et justement dans la mosquée de Cordoue pour des travaux postérieurs à l'édification générale, une transformation si caractéristique, si importante, qu'il attribue la cause de ce changement à quelque commotion politique, et considère, en définitive, l'introduction des stucs ornés et celle des faïences vernies, prenant la place des brillantes mosaïques de Byzance, comme étant le résultat immédiat d'une autre civilisation que celle qui avait fait élever les monuments cités ci-dessus et dans lesquels on rencontre l'emploi du romain et du byzantin modifiés avec une certaine timidité. Girault de Prangey faisait remonter aux onzième ou douzième siècle l'apparition de cette dernière transformation dont il s'était convaincu en observant le caractère de travaux exécutés, en toute certitude, au quatorzième siècle, et c'est particulièrement en observant les ornements et surtout les mosaïques de cette époque qu'il en est arrivé à distinguer le style architectural qu'il appelle *mauresque* ou *africain*.

Les monuments de l'Algérie, que la Commission des monuments historiques a fait étudier de près, confirment pleinement, par leur caractère et par leurs dates, ce que l'artiste archéologue a indiqué, et avec une précision vraiment remarquable, en faisant ressortir que la transformation dont il s'agit annonçait l'intervention d'ouvriers nouveaux en Algérie comme en Espagne.

L'intervention dans ces contrées de ces nouveaux venus n'implique point d'ailleurs l'âge des procédés eux-mêmes; l'innovation venait de loin, et les problèmes géométriques traduits graphiquement par le calam et le compas appartiennent en propre au genre désigné par les spécialistes sous le nom de *syro-arabe*. Mettons simplement que les décorations de la nature de celles représentées ici venaient de la Syrie, et qu'elles sont une expression directe de l'art oriental. M. J. Bourgoin, dont l'autorité fait loi en ces matières, dit, dans son beau livre sur *les Éléments de l'art arabe* (Didot, éditeur) que « les entrelacs mauresques, à physionomie anguleuse et gothique, sont presque tous construits sur le type triangulaire ou hexagonal et sur le type quadrangulaire et octogonal. » Nos exemples confirment pleinement cette assertion, et parmi eux le n° 6, dont les lignes droites aboutissent à des développements curvilignes, représente un genre dont le caprice apparent n'est pas moins réglé que les autres. Enfin le n° 5 donne le type d'un autre genre de plus large ressource encore, puisque le résultat obtenu par le fait de la distribution des colorations dans un tracé de même plan, est celui de l'illusion de deux plans superposés, les grands caissons disposés en quinconce y paraissant tenus sous les filets d'une résille. Les études exposées en 1876 au Palais des Champs-Élysées par la Commission des monuments historiques, proviennent du département d'Oran et comportent sept ruines différentes :

1° L'enceinte de Mansourah (1299 à 1307).

2° La mosquée de Mansourah, près Tlemcen (1335-1337).

3° Les ruines de la mosquée de Sidi-Ben-Issak, dans l'ancien cimetière de Semouse, situé entre Tlemcen et Bou-Médine (quatorzième siècle).

4° Le minaret de Sidi-Bou-Médine, près Tlemcen (1339).

5° Le minaret d'Agadir, à Tlemcen (1283).

6° L'ancien palais de la M'dersa Tachfinya, à Tlemcen (1335-1340).

7° La porte de la M'dersa de Sidi-Bou-Médine, près Tlemcen.

La collection se compose de photographies et d'études épurées par les dessins de M. Duthoit, architecte, avec le concours, pour le sixième de ces monuments, de M. Danjoy, architecte également. C'est parmi les dessins de ces artistes que nos types sont choisis. Leur qualité exceptionnelle n'a pas besoin d'apologie.

Parmi ces monuments, le minaret de Sidi-Bou-Médine a conservé de belles mosaïques de faïence qui couvrent presque entièrement la partie supérieure du minaret, et y produisent un grand effet. Le n° 1 en provient.

La porte monumentale de l'ancien palais de la M'dersa Tachfinya est décorée de magnifiques mosaïques de faïence et de dallages très riches. Nos n°s 3 et 4 appartiennent à ces ruines dont quelques salles servent aujourd'hui de magasins. La porte d'entrée de la M'dersa de Sidi-Bou-Médine est également décorée de très belles mosaïques de faïence assez bien conservées, et nos n°s 5, 6 et 8 proviennent de ce monument et aussi de ceux énoncés ci-dessus.

Enfin les fragments n°s 2 et 7 offrent des exemples intéressants de la simple brique émaillée formant des dessins d'une ornementation très caractéristique due au bizeautage de la pièce, et à sa pose systématique; ils proviennent des ruines de la mosquée de Sidi-Ben-Issak.



OTTOMAN

OTTOMAN

2

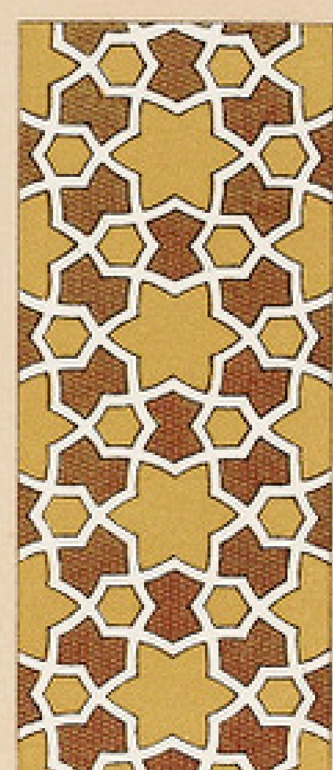
1 



 3

4 



 6

5 

 7

8 

9



 10

Schmidt lith.



Imp. Firmin Didot & Cie Paris



OTTOMAN.



FAIENCES MURALES, TERRES CUITES PEINTES ET ÉMAILLÉES. MARQUETERIES.

Dans son *Histoire de l'art monumental,* publiée en 1845, Batissier fait succéder à l'école byzantine l'architecture qu'il appelle « musulmane » et c'est sous la rubrique de style *arabe* qu'il parle des monuments de l'Arabie et de l'Égypte, et que, en Espagne, il se sert des expressions successives de l'*arabe byzantin,* l'*arabe de transition,* et enfin le style *arabe* tout court.

Dans ce dernier style, on reconnaît une influence africaine venue de loin, vraisemblablement de la Syrie, et on l'appelle aujourd'hui *mauresque.* Quant à l'école byzantine d'où le style arabe primitif serait sorti, elle avait elle-même des ancêtres asiatiques, et s'il était difficile, au temps de Batissier, et comme il le dit lui-même, de discerner la part de l'influence que le goût persan avait eue dans l'art byzantin, on ne doute pas plus aujourd'hui de l'existence de cette influence profonde sur l'architecture des Grecs que l'on ne doute de cette même influence encore plus décisive aux époques postérieures sur les monuments de l'Asie Mineure, de l'Égypte, et aussi de l'Espagne par voie plus ou moins directe.

Selon ces données, le style qualifié d'*arabe* et reconnu d'abord dans tous les dérivés de l'architecture, dite musulmane, aurait eu son véritable point de départ en Perse; mais il y a plus, sinon mieux, et aujourd'hui les architectes de Constantinople revendiquent, en quelque sorte officiellement, pour les Ottomans certaines paternités, et sous le nom d'*architecture ottomane,* ils se sont appliqués à nous faire comprendre combien leur art est national, ou plutôt l'aurait été; car eux-mêmes avouent que chez eux tous les arts sont en pleine décadence, et, en somme, leur revendication ne concerne que des monuments du passé.

L'ouvrage volumineux, entrepris dans cette vue, et riche de nombreux documents n'a point le caractère d'une aventure d'esprit; autorisé par Iradé impérial, publié sous le patronage d'un ministre des Travaux publics qui était Président de la commission impériale à l'Exposition universelle de 1873, à Vienne, c'est à cette occasion que ce livre, imprimé à Constantinople, a été produit.

La polémique sur l'architecture n'est point de notre ressort, et, d'ailleurs, l'architecture n'entre point dans notre cadre. Nous ne ferons donc qu'une observation sur ce livre, auquel nous empruntons des ornements de surface qui sont des décorations architecturales. Les travaux sur lesquels s'appuie principalement la thèse des Ottomans sont ceux de maître Sinan, que l'on peut appeler leur « architecte de bataille ». D'après la liste dressée par lui-même, ce fut un constructeur prodigieux que cet architecte qui, pendant les trois quarts du seizième siècle, et pour la grande partie sous le règne de Soliman II (Suleiman le législateur) le plus grand empereur qu'aient eu les Turcs, construisit ou répara 73 mosquées, 50 écoles, 49 oratoires, 17 cuisines pour les étudiants et les pauvres, 18 caravansérails, 27 palais, 31 bains, 18 turbés, des hôpitaux, des aqueducs, des ponts, des greniers, des magasins, et qui mourut à cent dix ans, en laissant un nom resté légendaire en Turquie.

Devant un œuvre aussi formidable on conçoit l'admiration des nationaux. Toutefois il y a quelque lieu de supposer que l'importance de cet œuvre a pu occasionner dans l'esprit des architectes ottomans une certaine méprise, une confusion entre la valeur du constructeur et le génie de l'architecte, au point de vue de l'initiateur à un style nouveau.

Les architectes de Constantinople ont évité soigneusement de parler de l'art des Persans, et ce n'est que très légèrement qu'il en est question dans leur traité d'architecture nationale; on peut juger ici par leur propre langage de la façon dont ils en usent, sous ce rapport, en même temps que par cette citation même, empruntée à leur *Précis historique,* la provenance originelle de l'art des Ottomans se trouve indiquée. Ce passage concerne l'époque

des derniers sultans de la dynastie de Seldjouk, dans l'Asie Mineure. Ce temps, c'était hier pour Sinan. « Mourad I Hodavendighiar fit construire, dès le commencement de son règne, par l'architecte grec Christodoulos, la curieuse mosquée de style semi-byzantin que l'on voit encore sur les hauteurs qui dominent la ville de Brousse, à Tchékirguié; mais bientôt, éclairé par le goût fin et délicat de sa mère, la princesse Nilufer hatoun, il fit venir *d'Orient* les artistes et les ouvriers les plus capables de rétablir et de *fonder* une école d'architecture. Dès leur arrivée, ils commencèrent à l'instant même la construction de monuments très remarquables. »

Les carreaux de revêtement qui figurent dans notre planche sont de l'argile plastique commune dont on fait les briques ordinaires, mais confectionnée avec un grand soin, pétrie et cuite de manière à obtenir une pâte fine et bien égale, suffisamment dure et résistante, tout en ayant conservé un peu de porosité; on recouvrait ces carreaux d'une couche de kaolin, semblable à celui dont se servent aujourd'hui les potiers de Kutanieh pour faire leurs tuiles peintes sur émail et leurs menues poteries émaillées. Tantôt, comme à Yéchil-Djami, on les modelait en relief ou en creux avant de les recouvrir ou de les remplir, selon le cas, d'émaux de diverses couleurs, et l'on entourait le dessin ainsi formé d'un produit *cuivrique* qui le circonscrivait en noir à la cuisson, en empêchant la couverte de se répandre et d'occasionner des mélanges et des bavures, ce qui offrait une certaine similitude avec les émaux cloisonnés; tantôt, au contraire, on les émaillait en plaques que l'on découpait ensuite pour former des mosaïques.

Cette belle industrie a été perdue par suite des guerres qui ont ruiné la ville d'Isnik (Nicée) siège de ses anciennes fabriques. Le procédé matériel des tuiles peintes sur émail s'est toutefois conservé à Kutanieh; mais malheureusement le procédé seul subsiste, les artistes ont disparu.

Il serait superflu d'insister sur cette ornementation de détail, qui n'est, virtuellement, qu'une dégénérescence de l'art persan, dont on peut ici observer la marche; l'altération va croissant à mesure que le temps avance et, ce sont les Ottomans qui le disent, ce changement de physionomie s'accomplit sous l'influence de peintres et de sculpteurs français, attirés par la réputation de magnificence du sultan Ahmed III, à la suite d'ingénieurs que ce souverain avait appelés pour l'exécution de travaux spéciaux. Les artistes ottomans, à ce contact, se rapprochèrent de plus en plus des types de l'ornementation européenne de ce temps-là, c'est-à-dire l'époque du triomphe du style Pompadour, des pompons, des chicorées et des rocailles, qui firent greffer sur les anciens et sévères rinceaux des plénitudes leur donnant la physionomie caduque qui plut aux Ottomans. Le genre n'est pas toutefois à mépriser, et dans tous les cas, il est une opulente variante du décor persan. A ce titre, il lui fallait une place à part.

Le magnifique décor disposé sur le principe du point dit arabe fait l'unique ornementation d'un panneau dont nous avons dû circonscrire le fond qui est de forme rectangulaire. Quant aux quatre petits motifs qui occupent les deux côtés de ce point ornemental, ce ne sont pas des faïences, mais des marqueteries, recueillies dans les ruines des vieux monuments du Caire, par Hessemer. Ceux de ces spécimens dans lesquels le même ornement se représente en figure renversée, avec le changement alternatif de la couleur, tantôt noire et tantôt claire, sont d'une famille particulièrement estimée. Les Orientaux ont fait sur ce thème ingénieux, mais non commode à traiter, des trouvailles vraiment étonnantes.

1



7 8 2 5 3 4 9



6

Debénais lith.

Imp. Firmin Didot & Cie Paris



GRECO-BYZANTIN.



ORNEMENTATION PEINTE ET EN MOSAIQUE; IXE-XIIE SIÈCLES.

Nos 2, 3 et 4.

Motifs tirés d'un manuscrit grec, peint en Asie mineure, vers 800, *Évangiles, actes et épîtres*, manuscrit grec, n° 4 (Bibl. de l'Arsenal à Paris.)

Ce manuscrit offre un spécimen de l'ornementation grecque modifiée par l'influence asiatique. Les motifs que nous lui empruntons, que l'on peut considérer comme les premières expressions d'un art nouveau, sont les racines véritables de toutes les écoles de peinture sur velin; on les retrouve dans les sous-genres, lombards, allemands, visigothiques et saxons.

Ces ornementations silhouettées sur le champ du velin ou sur des fonds d'or conservaient encore quelque chose de la vieille clarté grecque, et le développement rationnel de leurs grands rinceaux ne diffère souvent de celui des rinceaux des vases antiques que par la nature des floraisons ou des fructifications. La répétition d'un même motif, parfois des plus exigus, couvrant tout ou partie des surfaces, comme en usent toujours les Indous, sachant par la répétition produire des décors opulents, est un des moyens les plus usuels en ce genre, et c'est avec une habileté consommée que les ornemanistes de cette époque savaient éviter l'inconvénient du jeu concentrique des lignes, comme on peut l'observer dans les cintres des nos 2 et 3, ainsi que dans les cercles et demi-cercles de la mosaïque n° 1.

En somme, qu'il s'agisse de productions minuscules ou de décors de grande échelle, le système ornemental ne différait guère dans l'école grecque orientale ou occidentale, et l'on peut dire qu'en principe une loi commune, celle d'une liberté contenue et celle de la discrétion dans les colorations, régissait le pinceau du vignettiste et l'emploi des cubes du mosaïste. Sur les fonds d'or, le peintre ne fait guère que varier des camaïeux. Sur les fonds d'or de la mosaïque dont les Byzantins ont fait un si large usage, les tons de l'ornementation sont étroitement comptés, et leur mode chromatique est sans étendue. Ce sont là des principes sérieux dont l'application peut être utile aux artisans modernes.

N° 1.

Mosaïque exécutée sur des dimensions colossales et servant de plafond à l'une des nefs latérales de Saint-Marc, à Venise. (Travail du neuvième siècle.)

Ce qui vient d'être dit sur le caractère général des ornementations de l'école grecque nous dispense d'insister sur la valeur de ce document, d'un style byzantin plus sobre que l'oriental, et d'une sagesse que l'antique même ne paraît point avoir dépassée.

Nos 5 et 6.

Encadrement de page en forme de portique, d'après un manuscrit de la bibliothèque de Grenoble, peint dans le courant du dixième siècle, probablement en Lombardie, et inspiré dans plusieurs de ses parties par le style grec. Ce style est un sous-genre, et ce manuscrit est attribué à l'école lombardo-grecque, de 650 à 1100.

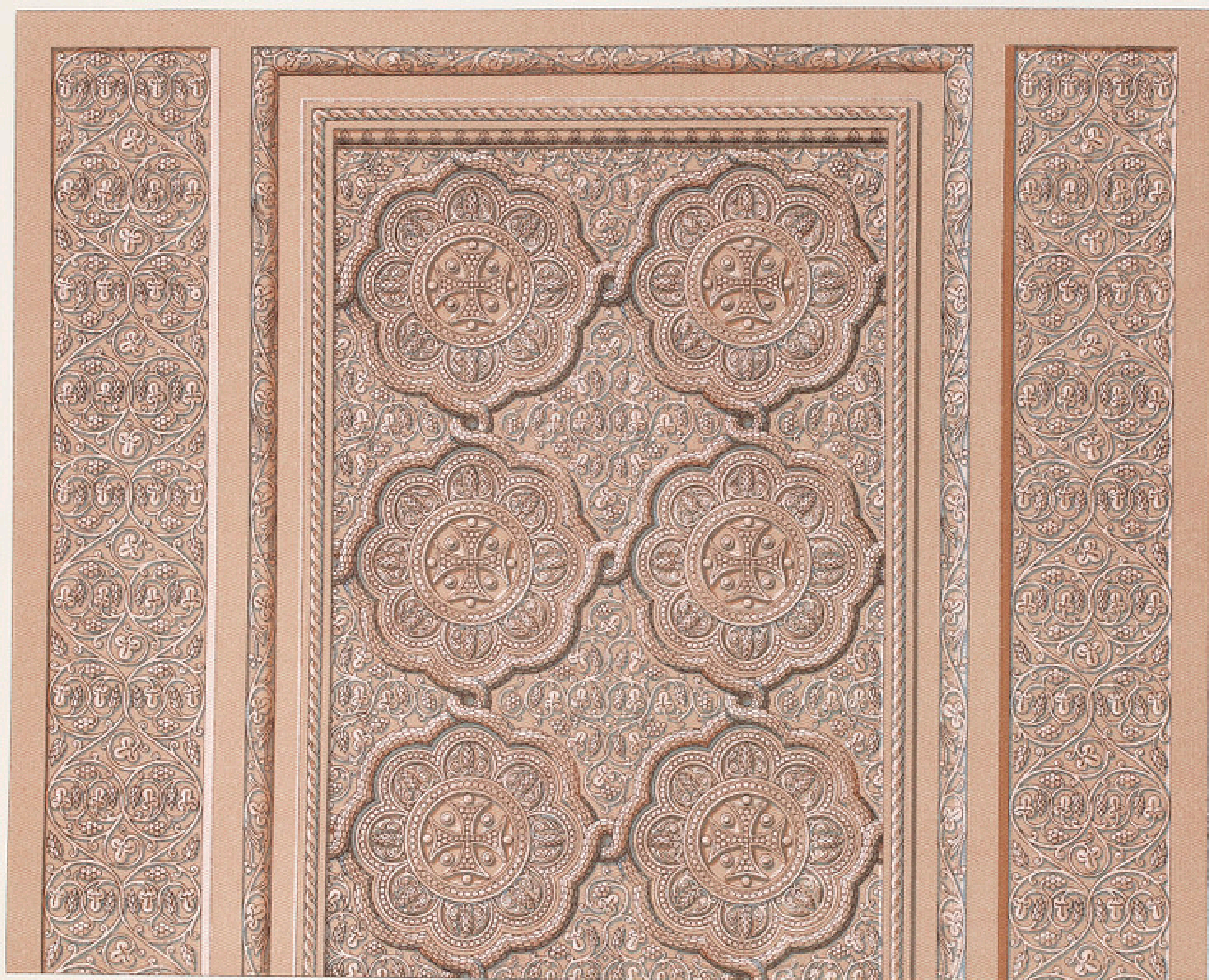
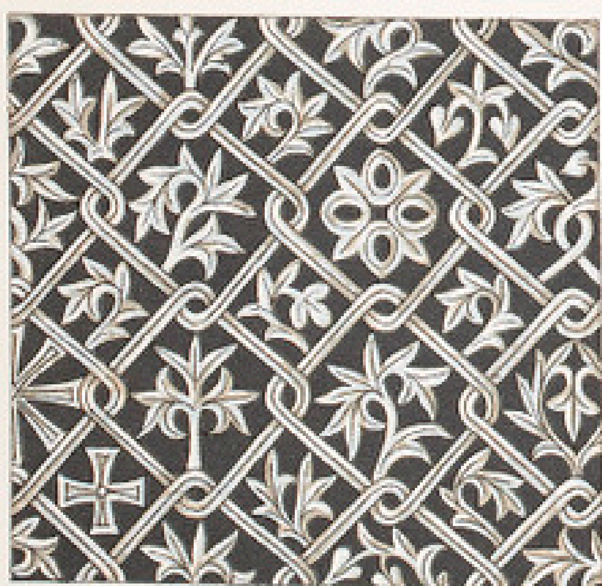
Nos 7 et 8.

Encadrements de pages en jeux de rubans conservant les replis anguleux des méandres grecs. Ces ingénieuses variations sur le thème antique se trouvent dans un manuscrit allemand de la première moitié du douzième siècle. Évangéliaire, dit de Louis-César de la Baume le Blanc, duc de la Vallière. (Bibl. nat. n° 55, fonds la Vallière.)

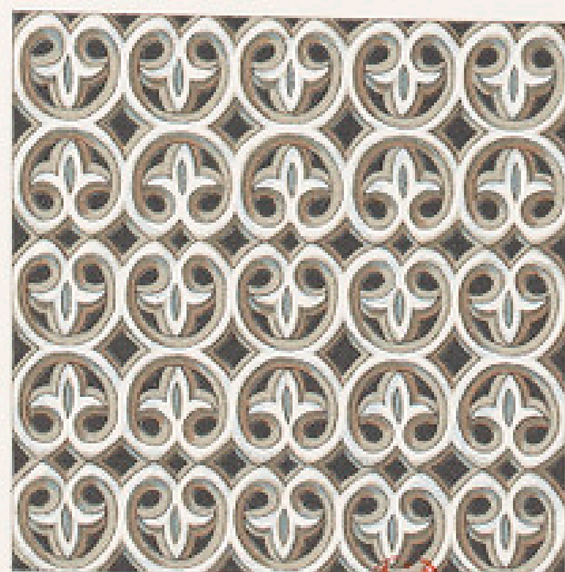
N° 9.

Motif du caractère de l'école normande au douzième siècle; fragment provenant des cartons des Monuments historiques, si largement enrichis par les dessins de M. Ruprich-Robert, en ce qui touche ce style.








Schmidt, lith.

Imp. Firmin Didot & Cie, Paris

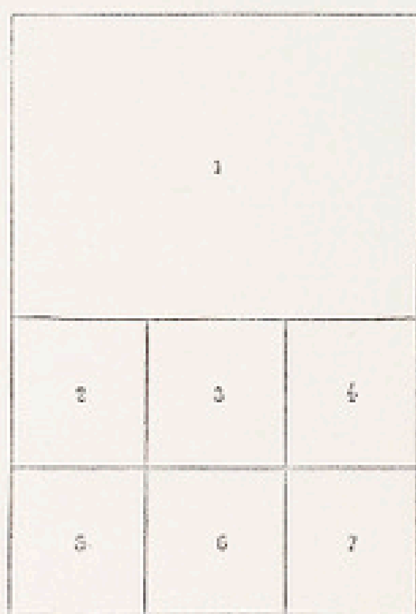


BYZANTIN.



LE NÉO-GREC DU IVᴱ AU VIᴱ SIÈCLE. LA COLORATION PAR LES MATÉRIAUX DE CONSTRUCTION.

PLANCHE EN CAMAIEU.



N° 1.

Fragment d'une porte de l'église copte au vieux Caire (bois de sycomore), attribuée à sainte Hélène, mère de Constantin.

Cette église, desservie par les Coptes, est dédiée à saint Sergius. Selon M. Maxime Ducamp (*Le Nil, Égypte et Nubie*), c'est une pauvre chapelle ornée de mauvaises peintures grecques et de quelques sculptures en bois. — Les cryptes qui s'étendent au-dessous sont bien conservées, et évidemment fort anciennes; ce serait là que, pendant sa fuite en Égypte, la sainte famille aurait trouvé un refuge.

Le sycomore d'Égypte ou « figuier de Pharaon » dont est fait cette porte, et dont les anciens Égyptiens tenaient le bois pour être vénéneux et incorruptible, ce qui le leur faisait réserver spécialement pour les boîtes à momies, le *ficus sycomorus* avec le grain de ses fruits ou de ses mûres, et ses feuilles nombreuses, arrondies, luisantes, épaisses et presque grasses, qui donnent une ombre fraiche et profonde, impénétrable au soleil, paraît avoir inspiré son décorateur : les détails de son ornementation affirment en effet que cette porte est bien de ce sycomore à l'ombre duquel on trouve le repos.

Nᵒˢ 2, 4 et 6.

Claire-voies de marbre, provenant de Saint-Vital, la cathédrale de Ravenne.

L'italien *traforare*, percer à jour, *traforo*, lieu caché, trou, explique le but et la nature de ces espèces de tressés d'ornement, dont la trame est ici en marbre. La matière se détache avec une vigueur délicate sur les fonds obscurs dont la note équivaut à du noir. Les nᵒˢ 2 et 6 sont des ouvertures ornées dans le mur; le nᵒ 4 fait partie d'un pavement. Les uns et les autres sont du principe du dessin sans fin; en réalité, ils sont circonscrits par des encadrements à bordure pleine.

Nᵒˢ 5 et 7.

Fenêtres rectangulaires à décoration également ajourée, mais dont la composition offre pour chacune de ces ouvertures un dessin d'ensemble. Les effets varient dans ces deux fenêtres, selon qu'il y s'agit du méandre plat, à arêtes sur les bords, ou des rinceaux arrondis. Ces motifs proviennent de Sant-Apolinare nuovo; chacun d'eux est encadré par une bordure pleine, également en marbre, où se développe la course ondulée d'une branche en rinceau régulier, qui porte alternativement la feuille ou la baie d'un fruit, du genre figuier.

N° 3.

Fenêtre circulaire ou *œil de bœuf* particulier à la façade des églises. Le mode en existait très anciennement dans les basiliques latines. L'œil de bœuf est l'origine des *roses* du style ogival.

Les matériaux de l'appareil de construction de cette fenêtre, provenant de la basilique de Pomposa, sont de plusieurs natures et de diverses couleurs. C'est en Grèce et chez les Arabes que l'on rencontre les plus anciens exemples de ce genre d'appareil. Dans les anciens édifices néo-grecs, l'emploi alternatif de la pierre et de la brique, blanche et noire, ou blanche et rouge, est fréquent.

La cathédrale de Ravenne, dont la construction est contemporaine

de celle de Sainte-Sophie de Constantinople, offre, sous ce rapport, un sujet d'étude d'une importance capitale. On tient pour certain que les travaux de Saint-Vital furent conduits par des artistes grecs, comme ceux de Sainte-Sophie l'ont été par Anthémius de Tralles et Isidore de Milet.

Ceux de ces Grecs du bas-empire qui ont agi sur le sol italique ont su donner à leur nouvelle construction un caractère et un style particuliers qu'on ne retrouve en aucune façon dans les édifices latins et qui sont incontestablement un produit de l'école byzantine.

Les entrelacs et feuillages de ce temps sont peu saillants; généralement minces, aigus, enroulés avec goût, ils ont une physionomie spéciale que l'on retrouve dans la plupart des monuments occidentaux du douzième siècle.

Documents photographiques. Le n° 1 provient du portefeuille de Prisse d'Avesnes.



CELTICO-BYZANTIN.

CELTIC-BYZANTINE.

KELTISCH-BYZANTINISCH

1



2



3

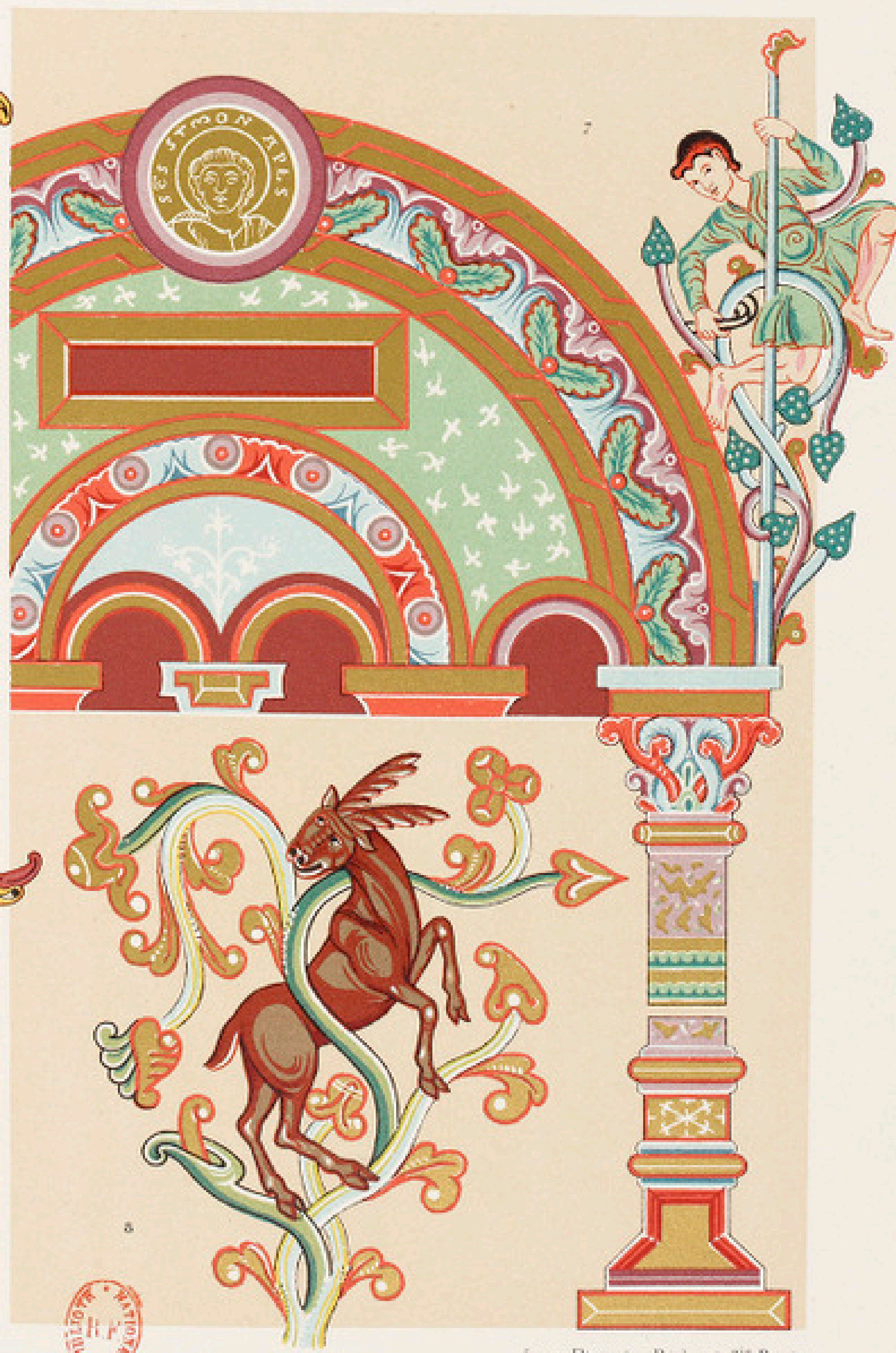
4



5

6

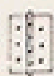
7



8

Cottelot lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie Paris



CELTICO-BYZANTIN.



TYPES DE LA PEINTURE DÉCORATIVE, VI^E-IXE SIÈCLES. L'ORFÈVRERIE ÉMAILLÉE, X^E SIÈCLE. COLORATION DE L'ARCHITECTURE DU STYLE ROMAN, XIE SIÈCLE,

D'APRÈS LES ENLUMINURES DES MANUSCRITS.

Les rinceaux et feuillages du style byzantin exfolié, la figure humaine de tradition grecque, et les entrelacs du caractère celtique, en simples lacets ou aboutissant en têtes d'animaux, comme on les voit aux n°s 1, 2 et 4 principalement, justifient la rubrique sous laquelle nous présentons ces ornementations. Les milieux originaires où ces documents ont été rencontrés l'expliquent également, ces types provenant de la Suède, du Danemarck, de l'Angleterre et de l'Allemagne rhénane.

De l'étude de ces graphies se dégage un fait qui leur donne une importante signification : ce ne sont point là des caprices de simples enlumineurs, mais les œuvres de gens experts dans les diverses spécialités du décor usuel à leur époque, qu'il s'agisse du caractère hiératique de la décoration murale des sanctuaires, peintures ou mosaïques, du tableau d'inscription sous cadre, ou de fabrications tout à fait spéciales, comme l'est celle de l'orfèvrerie émaillée, dont notre n° 1 fournit un magnifique spécimen, tracé par une main initiée à tous les secrets de l'artisan, et demeuré dans les feuillets d'un psautier comme un témoin irréfragable de l'état d'une industrie florissante à une époque dont on chercherait vainement dans nos musées une aussi délicate et aussi complète représentation.

Les modes byzantins, néo-grecs, ne sont point ici rajeunis seulement par des adjonctions du genre celtique; s'il est fort sensible que la représentation de la figure humaine s'y rattache directement aux traditions de l'art grec, dont la décadence ne s'explique que trop en des temps si profondément troublés, il n'est pas moins sensible, ainsi que le signalent de fins archéologues, que, par les peintures du caractère des n°s 2, 3 et 4, il existe un lien très direct entre l'expression de la beauté matérielle, telle que la concevaient les Grecs divinisant la sérénité, et l'expression de la beauté morale conçue par les chrétiens, décorateurs des catacombes de Rome, sur la trace desquels marchèrent les mosaïstes et les peintres du haut moyen âge.

En réalité, la formule générale fût-elle restée encore la même qu'aux temps païens, le symbolisme, comme on l'a remarqué, fût-il à peine modifié, l'homme qui apparaît pour trôner dans ces appareils décoratifs est un homme sans précédent jusqu'alors. Non seulement il est délivré de l'atroce barbarie des monstres asiatiques et africains pour lesquels les artistes grecs avaient tant de répugnance, mais il ne se montre point encore en proie aux terreurs de l'apocalypse, que, pendant les premiers siècles, on ne s'occupait guère que de commenter. Dans ce rajeunissement, l'homme est celui de la « *bonne nouvelle* », l'homme de l'Évangile, anobli par la sanctification, fût-il esclave, le *servilis* à la tête rasée et aux pieds nus, tels que l'entendaient les anciens, c'est-à-dire avec la simple sandale et les ligaments, sans l'agrafe ou la ligule, portée sur le cou-de-pied par les seuls citoyens.

C'est cet homme nouveau, dont la présence imaginaire dans l'abside de la vieille basilique latine, là même où s'asseyait le magistrat romain pour rendre la justice, qui transforme alors toutes choses; depuis la basilique elle-même, restée pendant toute une période de siècles le type du temple chrétien, son abside en cul-de-four devenant le sanctuaire aux voiles écartés, et fournissant le prototype de la chapelle en niche, comme le montre notre n° 2, jusqu'à la *sella* curule, conquise généralement par le martyre, et du haut de laquelle le sanctifié parle à tous d'une autre justice que celle des codes humains, en annonçant, comme un idéal réalisé, l'affranchissement des générations.

C'est ce type de la chapelle absidale que représente le n° 2; l'enfoncement du cul-de-four est rendu sensible

par les rideaux glissant sur tringle et enroulés aux colonnes, à la manière de ceux qui figurent dans les mosaïques de Saint-Vital de Ravenne. La voûte est décorée d'une bande scintillante de postes aériennes, d'un dessin celtique, qui en déterminent le caractère céleste; l'ange de Saint-Mathieu, le livre sacré en main, en occupe la surface planante; et c'est l'évangéliste lui-même qui siège sur la chaire curule garnie d'ivoire et finement travaillée, en tenant à la main le rouleau en partie déplié où on lit le début de son récit « *liber generationis* », « le livre de la génération de Jésus-Christ, fils de David ».

Quoique l'on retrouve dans cet agencement toutes les conditions de la grande mosaïque, le caprice qui a fait substituer au chapiteau des colonnes deux espèces de médaillons, contenant chacun la figure d'un saint nimbé, accompagnée d'un ornement dont les rinceaux déliés ressemblent à des lanières emmanchées, et pourraient bien rappeler le fouet de l'ergastule, il semble que l'on doive surtout considérer cette page d'Évangéliaire comme un type de peinture, de celle qui tenait lieu de la dispendieuse mosaïque dans les nombreuses basiliques en bois, élevées partout alors avec tant de rapidité, et constamment réédifiées à travers les incendies qui devaient finir par les détruire toutes.

Malgré cette parenté avec les mosaïques du genre constantinien, le temple rustique, à en juger par ce décor, aurait offert l'expression d'un idéal chrétien, plus austère, plus généralement humain, que les luxueuses constructions où, comme à Saint-Vital, ce que l'on voit surtout apparaître derrière les voiles écartés des représentations murales, ce sont, et dans leur plus grande parure, les effigies impériales de Justinien, de son épouse et de leurs proches.

Dans le tableau emblématique, n° 4, où les archanges saint Michel et saint Gabriel, hérauts célestes portant le bâton des messagers grecs, annoncent la « bonne nouvelle », le renouvellement, « *la lumière de la croix qui inspire* », comme le dit le commencement de l'Évangile inscrit sur le tableau appuyé sur une espèce de cippe et soutenu par les deux archanges, le langage symbolique tient peu de place. Entre les noms des deux messagers, un lacet celtique, sans commencement ni fin, parle de l'Éternel; et les deux vigoureux rinceaux d'ornement qui se trouvent au-dessous de ce lacet, réunis par un lien commun, semblent indiquer les deux souches sacrées, l'Ancien et le Nouveau Testament ne faisant plus qu'un. Le cadre de l'ensemble se rattache peut-être aussi à la même idée; ce n'est point une simple bordure, mais un lien vivant, s'entrelaçant et se soudant étroitement aux angles.

N° 1. Type d'orfèvrerie émaillée, neuvième-dixième siècles. Cette initiale décore la première page d'un Psautier en langue latine, provenant de la Bibliothèque harleïenne et appartenant au British Museum, n° 2904.

Le « *livre des hymnes* », comme l'appelaient les Hébreux, le « *livre des psaumes* » du Grec, touché mélodieusement, en raison de l'instrument, le *psaltérion* ou la harpe qui accompagnait le chant de ces hymnes, « livre plein d'espérances aux fondements solides, consolant l'homme de tous ses maux, remplissant d'amour le cœur de la créature envers son créateur, et lui offrant des ressources pour toutes ses misères », ainsi qu'en parle saint Athanase, après l'avoir expérimenté à travers les persécutions, dans sa lettre à Marcellin, le livre de David, plein de prophéties au sens chrétien, était un des plus vénérés et de ceux dont on orna longtemps les transcriptions avec une richesse toute particulière; chaque abbaye, chaque monastère voulant avoir un Psautier qui fût une pièce remarquable, digne du trésor capitulaire.

C'est à cette tradition du haut moyen âge qu'est due cette riche initiale d'un début pour lequel l'artiste a recouru au luxe le plus séduisant de son époque, à l'image de l'orfèvrerie émaillée, du caractère de celle qui convient aux joyaux, dont l'industrie lui était évidemment très familière, et dont le charme matériel dans son inaltérable éclat est en si belle harmonie avec le large et beau paragraphe par lequel commence le psaume premier. « Bienheureux l'homme qui ne s'est point laissé aller à suivre le conseil des impies, qui ne s'est point arrêté dans la voie des pécheurs, et qui ne s'est point assis dans la chaire contagieuse des libertins. »

Le mode des orfèvreries en forme de lettre paraît avoir été d'un usage fréquent à ces époques. Une vieille tradition rapporte que Charlemagne, qui fit de nombreux dons d'orfèvrerie aux principales églises de son vaste empire, fit présent à vingt-quatre abbayes différentes d'autant de reliquaires présentant, chacun d'eux, la forme d'une lettre de l'alphabet. Un inventaire du trésor de la Sainte-Chapelle de Paris, en 1480, mentionne, sans en dire la provenance, deux pièces de vermeil ornées de pierreries, en forme d'M; une bulle du douzième siècle fulmine l'excommunication contre des voleurs qui avaient dérobé à l'abbaye de Brioude un reliquaire en forme de C; enfin, dans le trésor de l'ancienne abbaye de Conques (Aveyron), on conserve encore aujourd'hui un reliquaire se rapprochant de la forme de l'A, que dans le pays on a toujours désigné sous le nom d'A de Charlemagne, et qui est incontestablement d'un travail carlovingien, dans ses pièces principales.

Notre B majuscule a donc pu exister en nature; mais peu importe que ce métal, enrichi d'émaux translucides, ait été réellement cloué sur une âme en bois; il y a là un modèle complet, une indication des procédés du temps, équivalant à un véritable modèle d'exécution, et dans lequel on peut reconnaître toutes les pratiques d'un genre dont les artisans possédaient dès lors toutes les ressources, que les siècles suivants n'ont fait

qu'appliquer, jusque et y compris il signor Benvenuto Cellini, qui, malgré ses prétentions au sujet des pratiques de cette sorte, ne pouvait se prévaloir que d'une paternité d'adoption.

« L'émaillerie, telle que la pratiquaient les Byzantins, dit Ferdinand de Lasteyrie, n'est autre chose que l'application sur la surface du métal de matières vitreuses qu'on y fixe par le procédé de la fusion. Les couleurs de cet émail (le plus souvent translucide) sont d'un éclat extraordinaire, et ont de plus l'avantage d'être complètement inaltérables. » Labarte, dont l'autorité est si grande en ces matières, pense que les Byzantins apprirent l'émaillerie des Orientaux, et que ce serait vers le temps de Justinien, au sixième siècle, qu'ils auraient commencé à la pratiquer, d'une manière qui parut toute nouvelle alors; car les émaux cloisonnés, par lesquels débutèrent les orfèvres byzantins, ne sont nullement l'émail, la légère pellicule de matière vitreuse que les Grecs, et surtout les Étrusques, appliquaient au chalumeau sur certains bijoux d'une délicatesse extrême.

L'émaillerie, qui se prête à la représentation de toute espèce de sujets, était une véritable peinture mise à la disposition de l'orfèvre. C'est ainsi que, pendant plusieurs siècles, les figures sacrées ou profanes, celles du Christ et de sa mère, celles des principaux saints de l'Église d'Orient, celles des empereurs, de leurs femmes, des grands dignitaires, furent reproduites à l'infini. Lorsque, au temps de Léon l'Isaurien, on vit proscrire le culte des images, et, par suite, la reproduction de la figure humaine sur tous les objets en usage dans les temples schismatiques, les persécutions rigoureuses exercées par les iconoclastes firent émigrer en grand nombre les artisans byzantins qui portèrent, d'abord en Italie, puis peu à peu dans tout le reste de l'Europe, les arts de leur pays et les industries dont ils avaient le monopole.

Il n'est plus douteux aujourd'hui que ces Byzantins, qui tenaient leurs émaux de l'Orient, rencontrèrent, particulièrement dans le nord de l'Europe, les soi-disant Barbares venus de l'Asie, qui, de leur côté, pratiquaient une orfèvrerie qui se distingue par l'emploi des grenats en tables, en lamelles, quelquefois même en cabochons, tantôt simplement enchâssés dans le métal, tantôt suivant les dessins d'un cloisonnage très délicat.

C'est à la rencontre de ceux qui venaient de Byzance, et de ceux qui, comme les Celtes, étaient venus de l'Asie bien avant l'expatriation des orfèvres grecs, que seraient dues les productions du genre celtico-byzantin, au fond émané d'une source unique, mais alliant deux expressions d'un art auquel les Anglais ont cru devoir donner le nom d'anglo-saxon, et que l'on résume assez volontiers, à cause de l'époque où se place son apogée, sous le nom de « carlovingien ».

Quoi qu'il en soit sur ces matières, encore imparfaitement élucidées, le document que nous reproduisons a l'avantage d'exprimer nettement l'état de l'orfèvrerie émaillée, telle qu'on la pratiquait vers le dixième siècle dans les abbayes de l'Angleterre; car, à ces hautes époques du moyen âge, ce sont les moines principalement qui exerçaient cette industrie. Toutes les riches abbayes possédaient un atelier d'orfèvrerie; elles étaient de véritables écoles où les moines des autres monastères, comme plus tard au cloître de Saint-Denis, du temps de Suger, venaient apprendre leur art sous des maîtres renommés. Saint Benoît avait donné comme précepte à tous ses disciples de se livrer à l'industrie des choses nécessaires, et il y comprenait l'établissement des écoles d'art. Sous des vocables différents, cette règle fut celle d'un grand nombre de monastères. C'est de centres comme les abbayes de S^t^.-Gall, de Fuldo, de Richenow, de S^t^.-Émeran de Ratisbonne, que l'art rayonna en Allemagne. Il en fut de même en Angleterre, en France, en Italie, en Espagne. Enfin Théophile, qui, vers la fin du onzième siècle, écrivit une véritable encyclopédie des arts de son temps, comprenant naturellement l'orfèvrerie et ses émaux, était un moine, allemand selon toute apparence, et, à coup sûr, homme de métier, comme celui qui a tracé notre initiale et dont nous devons examiner l'œuvre au point de vue de la technique mise au service de l'art.

Rappelons d'abord, avant d'énumérer les divers procédés de l'émaillerie réunis dans cet exemple, que l'émail est un verre coloré par des oxydes métalliques, qui tantôt le laissent transparent, tantôt le rendent opaque, ce qui, selon le but que l'on se propose, a pour conséquence de faire varier le travail du métal, préparé pour la réception des émaux.

On trouve ici :

1° Le *cloisonné en champ-levé,* dit encore *en taille d'épargne,* dont chaque creux est un alvéole pour recevoir l'émail en table : c'est le vieux mode égyptien.

2° L'*intaille,* ou la *basse-taille,* pratiquée dans le métal pour recevoir l'émail translucide, c'est-à-dire une ciselure en creux, une gravure faite de façon à figurer comme un bas-relief dans lequel on coule des émaux translucides diversement colorés, qui prennent des tons d'autant plus foncés qu'ils recouvrent des parties plus profondément creusées.

3° L'*émail sur apprêt,* proprement les *émaux peints,* revêtus d'émaux translucides après l'établissement d'une préparation inférieure formant le dessin et les modelés; préparation posée sur le métal nu, ou disposée sur un premier apprêt, et qui, vue à travers les émaux translucides diversement colorés, devient sur les reliefs d'un éclat qui se rapproche de celui des pierreries.

L'or et l'argent furent surtout employés à fabriquer les émaux de petite dimension, et, ainsi qu'on le voit dans cette initiale, dont l'original mesure en hauteur seize centimètres, même pour la joaillerie on procédait par petites divisions pour la composition d'un ensemble, lorsque, malgré l'exiguïté relative, on en voulait varier l'éclat. La pièce était montée sur un bâti de bois, où les plaques de métal, de formes diverses, selon la place à occuper, étaient clouées; les têtes de clous étant arasées sur la surface et, après le polissage, n'apparaissant plus que comme de légers points d'ornement.

Une division en autant de petites pièces s'explique par plusieurs raisons : le contre-émail que l'on appliqua au revers du métal pour combattre la rétraction et les déformations produites par la cuisson n'aurait point encore été connu; puis la durée et l'intensité de la cuisson devant différer selon la nature des émaux qui, sous peine d'en voiler quelques-uns, ne pouvaient subir le même feu, il était encore nécessaire, pour que dans leur diversité les colorations fussent d'un éclat et d'une transparence de la même égalité, de procéder par la division.

Le corps de ce joyau se compose donc de dix pièces en plaques, fabriquées à part, et formant le B. Ce décor en surface plane aboutit à l'intérieur, à la rencontre des deux courbes, en une tête de lion, de la gueule duquel jaillit en une double révolution un magnifique rinceau d'ornement, d'un relief au moins simulé, et solidement relié au motif principal par les nombreuses rencontres du feuillage, prenant parfois un aspect légèrement envahissant, enveloppant et formant autant de points d'attache, en offrant par ses ajours ce qu'en terme du métier on appelle un *fenestrage*.

Tout est rationnel dans cet agencement; c'est-à-dire que les différents procédés appliqués le sont avec toute l'habileté d'un praticien émérite, sachant, jusque dans le dessin particulier de ses pièces de diverses destinations, indiquer le rôle de chacune d'elles.

Les grands nœuds de cette petite construction, pour l'œil comme en réalité, se trouvent aux deux angles de la lettre, en haut et en bas; l'artiste les a dessinés en entrelacs puissamment enchevêtrés, se terminant en une tête d'animal qui donne à ces lacets l'apparence d'une contraction active. Ce dessin, du genre celtique, est le côté de la fiction; en réalité, ces pièces d'angle d'un seul morceau, ayant à maintenir l'assemblage, devaient avoir une force plus grande que les autres pièces, et voilà pourquoi l'orfèvre y a employé le cloisonné en champ-levé.

Dans les émaux champ-levés, la plaque de métal était nécessairement épaisse pour résister aux déformations que le feu essayait de lui faire subir. Donc, à chacun des angles, d'une seule pièce forte pour la solidité, le cloisonné en champ-levé; et, pour affaiblir les inconvénients de la cuisson unique de pâtes vitreuses variées de tons, que le feu, selon l'intimité de l'émail, laisserait plus ou moins transparentes, en allant jusqu'à l'opacité, on obviait à ces accidents de la cuisson par le semis de grainetis dans l'émail, de manière à lui conserver partout quelque apparence du jeu mouvementé des émaux translucides.

Pour enrichir, et sans nuire à son unité, la surface en plan des plaques métalliques formant le corps de la lettre, l'artiste a recouru aux *intailles*. Le dessin de ces bas-reliefs ainsi incorporés diffère essentiellement du lacet celtique; son opulence, du genre gréco-romain, inspirée surtout de l'acanthe, meuble de ses plénitudes la surface émaillée tenue au plan du métal qui l'encadre. A ces deux premières parures combinées pour le décor du corps de la lettre, s'ajoute une ornementation d'un troisième système, aussi bien en ce qui concerne le procédé qu'au point de vue du dessin. Là où l'artiste a voulu la légèreté des ajourés, c'est-à-dire pour la belle floraison qui se développe en un double rinceau à l'intérieur de l'initiale, l'ouvrier a su éviter les aspérités trop fréquentes des découpures de l'acanthe, employée sans inconvénient dans les bas-reliefs, en recourant à l'épanouissement en crosse du repli des fougères, de façon à se procurer des terminales qui ne conviennent pas moins à la fonte des pièces qu'au découpé des repercés. Ce système contribue à la richesse et à la solidité des détails, en même temps que, par les solidarités nombreuses produites par le jeu de la plante à tous les points de croisement ou de rencontre, l'ensemble de cette floraison se trouve lié avec puissance, la force de la construction assurant la durée d'un joyau destiné à traverser les âges avec le superbe revêtement de ses émaux à l'éclat inaltérable.

Ce troisième dessin appartient à ce byzantin exfolié dont le type se retrouve dans les belles ornementations des vitraux des douzième et treizième siècles, où leur rôle est d'ailleurs la fiction de ce qui se trouve ici en réalité, celui de rinceaux se jouant dans la transparence de l'air.

Dans l'excellente « Notice des émaux et de l'orfèvrerie » (catalogue du Musée du Louvre, série D), où nous puisons nos renseignements sur la technique de l'émaillerie, M. A. Darcel constate que, à l'époque carlovingienne, une vraie passion pour l'orfèvrerie s'était emparée du clergé, et il ajoute que, malgré la rareté des merveilles produites alors, et dont il ne reste guère que des descriptions, on peut affirmer que les orfèvres byzantins, poussés en Italie par les persécutions des iconoclastes, avaient à leur service toutes les ressources pratiques que leur art possède aujourd'hui: notre B confirme cette assertion.

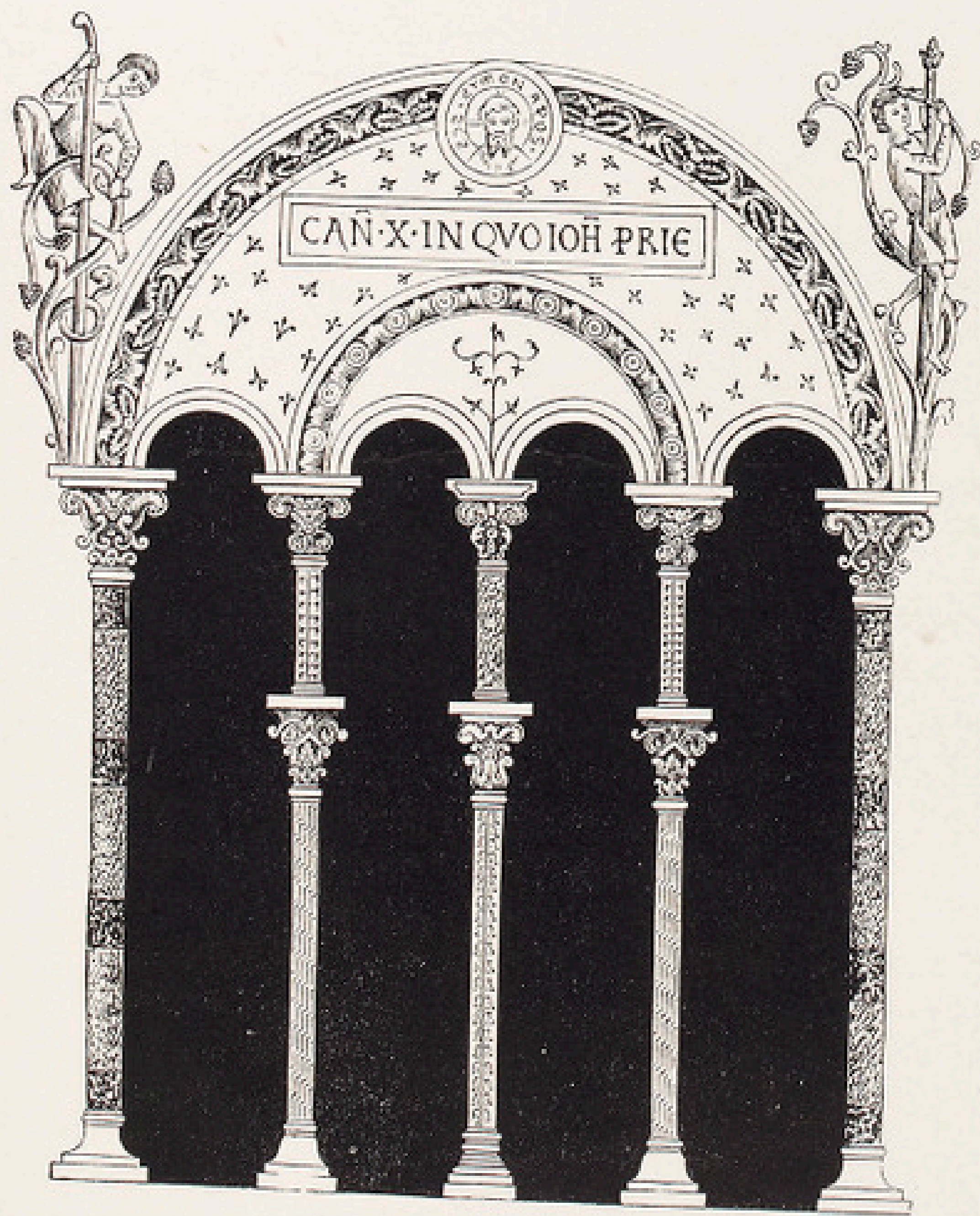
Le fragment n° 6, qui est une agrafe d'ornement du dixième siècle, répétée dans un cadre de page, en haut, en bas, et de chaque côté, au milieu, reliant les quatre angles, et la partie cintrée étant à l'intérieur du cadre, appartient à ce genre de l'orfèvrerie émaillée. Le n° 5, offrant dans un médaillon quatrilobé le lion de saint Marc, et datant du septième siècle, paraît être aussi d'un principe analogue.

N° 7. Fragment d'architecture peinte, style roman, onzième siècle. — N° 8. Fleuron de la même source. Ces fragments proviennent d'un Évangéliaire écrit en latin pour l'usage de l'abbaye de Luxeuil, en Franche-Comté, au temps d'un abbé Gérard, deuxième du nom.

Il n'existe que quelques parties de ce manuscrit, d'une importance capitale; les peintures à pleine page dont il est orné sont d'une richesse exceptionnelle, et la partie décorative est exécutée avec une précision qui en fait de véritables modèles d'ornementation du style romano-byzantin. La beauté de ce style et la date certaine du manuscrit ont fait classer cet Évangéliaire, si malheureusement incomplet, au rang des trésors de l'art chrétien.

Batissier, en signalant le grand mouvement qui suivit l'an 1003, pendant lequel le cataclysme annoncé, attendu, ne s'était point produit, dit que le réveil fut alors comme l'aurore d'un monde nouveau, un renouvellement de toutes choses. « Le monde, écrit un moine du temps, Rodolphe Glaber, se secouant lui-même, ayant dépouillé sa vieillesse », l'art, comme la société, sortit de sa longue léthargie en se transformant. C'est principalement en Italie et en France que l'on retrouve les traces de cette activité pour édifier de nouvelles églises; les anciennes, sauf les cathédrales et les basiliques des plus riches abbayes, ayant été bâties en bois, et étant pour la plupart tombées en ruines, ou ayant été la proie des flammes. C'est surtout dans les provinces de la France, entre la Loire et la Méditerranée, ainsi que dans les contrées sur les bords du Rhin, que les pratiques de l'art romano-byzantin se trouvèrent alors multipliées.

La magnificence de l'architecture intérieure de ce caractère et de ce temps rivalise avec les décorations des plus riches époques, comme on en peut juger par notre fragment, offrant un modèle typique de la combinaison des marbres de toutes couleurs, de la coloration et des dorures appliquées aux moulures et aux sculptures, et des peintures sous lesquelles disparaissait la pierre. C'est en s'inspirant des enluminures comme celles du décor de l'Évangéliaire de Luxeuil que Flandrin a pu rendre son aspect originaire au splendide chœur de Saint-Germain-des-Prés, et l'on peut juger par cette belle restauration combien, quoique fragmentaires, de pareils renseignements peuvent devenir féconds.



La page, représentée en partie dans notre planche, et dont nous donnons ici l'ensemble architectural, est l'une des onze qui contiennent les dix canons des Évangiles, écrits sur un fond pourpre en lettres d'or; de

magnifiques portiques leur servent d'encadrement. Les colonnes qui supportent les chapiteaux sont en marbres colorés, parfois entièrement dorés ou peints. Au centre de l'arceau principal et y formant fronton, se trouve un médaillon représentant un buste d'apôtre; ici, c'est Simon. Sur les côtés de ce grand arceau, des rinceaux supportent des figures d'hommes ou d'animaux, des charpentiers, des couvreurs, des tailleurs de vignes, comme dans l'exemple présent; ou bien ce sont des coqs, des grues, des aigles ou des faucons tenant leur proie, des cygnes, des cigognes, etc., ayant généralement un sens emblématique.

Le bouc qui figure dans le rinceau n° 8 est de cette catégorie.

On retrouve le principe de la riche architecture romano-byzantine représentée dans l'Évangéliaire de Luxeuil à une époque bien antérieure. Les arcades géminées sous un grand arceau figurent ici dans le n° 3 avec un fronton en médaillon contenant une effigie de saint, et de chaque côté s'élève un rinceau d'ornement surmonté d'un coq. Cette ornementation est du huitième siècle. Elle est la décoration d'un frontispice des quatre Évangiles, indiqués par la subdivision du grand arceau, et, comme tout est intentionnel dans ces compositions, il semble que l'on puisse voir dans ce grand arceau une image de cet arc que le Dieu de la Bible « mit dans les nuées, en signe de l'alliance éternelle faite entre lui et toutes les âmes vivantes qui animent toute chair qui est sur la terre ». L'apôtre du médaillon, c'est saint Pierre tenant ses clefs; les deux coqs lui adressent le chant néfaste qui ne devait cesser de retentir aux oreilles de l'homme du renoncement, en lui coûtant tant de larmes, dit la légende, que jusqu'à l'heure du martyre leur sillon, creusé dans ses joues, y demeura ineffaçable.

Cette subdivision du grand arceau en quatre parties est celle du portique de l'Évangéliaire de Luxeuil; et c'est encore la même idée avec une autre expression, qui a fait lier ensemble par quatre agrafes les quatre angles de la bordure du n° 6, formant le cadre du début d'un manuscrit contenant les quatre Évangiles.

Le n° 1, ainsi qu'il a été dit, provient du British Museum.

Le n° 2 est la première page d'un Évangile de saint Mathieu, qui se trouve à la Bibl. de Stockholm. — Type de la peinture du VI[e] au IX[e] siècle.

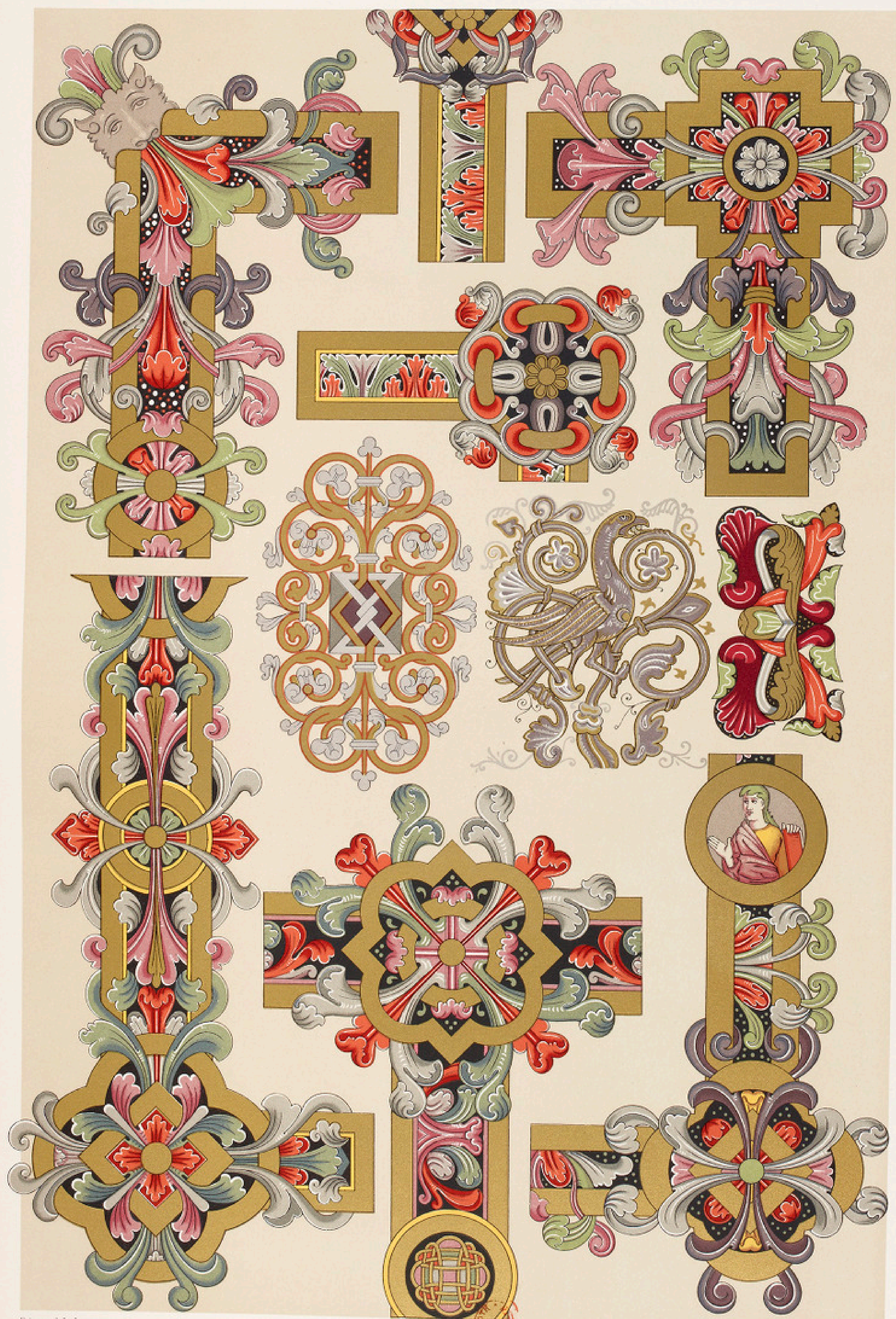
Les n[os] 3 et 4 proviennent des Évangiles de Thomas, abbé. Bibl. capitulaire de Trèves. — VIII[e] siècle.

Le n° 5 est emprunté à la première page d'un Évangile de saint Marc. M. s. I. E. — VI. — British Museum. — VII[e] siècle.

Le n° 6 est tiré d'un grand Évangéliaire latin. Bibl. royale de Copenhague. — X[e] siècle.

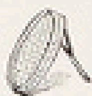
L'Évangéliaire de Luxeuil, passé jadis des mains du comte de Bastard entre celles de M. Amb. Firmin-Didot, est aujourd'hui à la Bibl. nationale de Paris.

A l'exception des n[os] 7 et 8, tous les autres documents ont été empruntés par nous au magnifique recueil anglo-saxon, publié par Westwood.



Bénard lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie Paris



MOYEN AGE.



ORNEMENTATION DES MANUSCRITS.

ENCADREMENTS ET FLEURONS, VIIIe, XIIe SIÈCLES.

Les motifs d'angles de cette planche représentent autant d'encadrements se formant en contre-partie, en hauteur comme en largeur. Leur style est l'anglo-saxon secondaire, de la période dite *d'exfoliation*, style commun à l'Angleterre et à la Normandie et datant de 800 à 1200.

Ce genre d'ornementation, vraiment magnifique, et dont le prototype est assurément byzantin, a été développé chez les Anglo-Saxons de la manière la plus remarquable par une école pour ainsi dire isolée, confinée dans l'enceinte d'un ou deux monastères, celui de Saint-Swithun et celui de New-Minster, l'un et l'autre à Winchester.

On a prétendu que Saint-Dunstan qui excellait dans l'art de l'enluminure et qui fut l'une des lumières de l'épiscopat au dixième siècle, aurait été l'instituteur de cette école dont les productions furent caractérisées par le titre d'*opus anglicum*.

Ce genre, que l'on peut définir comme étant une imitation large et libre des productions de l'empire grec, fut représenté avec le plus grand éclat pendant la seconde moitié du dixième siècle par le miniaturiste Godemann, auteur du célèbre bénédictionnaire, dit de Devonshire, parce qu'il fait partie de la bibliothèque du duc de ce nom, manuscrit exécuté de 963 à 984 pour Æthelwood, évêque de Winchester.

C'est à Godemann, ou du moins à quelque artiste de son école, que sont attribués les deux manuscrits d'où proviennent nos exemples d'encadrements; l'un est le Bénédictionnaire, dit de l'archevêque Robert, écrit pour Æthelgar, d'abord abbé de New-Minster à Winchester, mort archevêque de Cantorbéry en 989; l'autre est le Missel de ce même Robert, dit le Missel de Robert Champart ou le Normand, archevêque de Cantorbéry, qui, à la suite de son bannissement de l'Angleterre, rapporta ces deux manuscrits au monastère de Jumièges dont il avait été abbé, et où il mourut en 1052 ou 56.

Le Bénédictional ou Pontifical fut transcrit vers 988 par les moines de New-Minster à Winchester. Le Missel, d'un caractère tout identique, a été confectionné dans l'abbaye de Saint-Swithun ou Old-Minster, également à Winchester. La table pascale qui accompagne le calendrier de ce missel commence à l'an 1000.

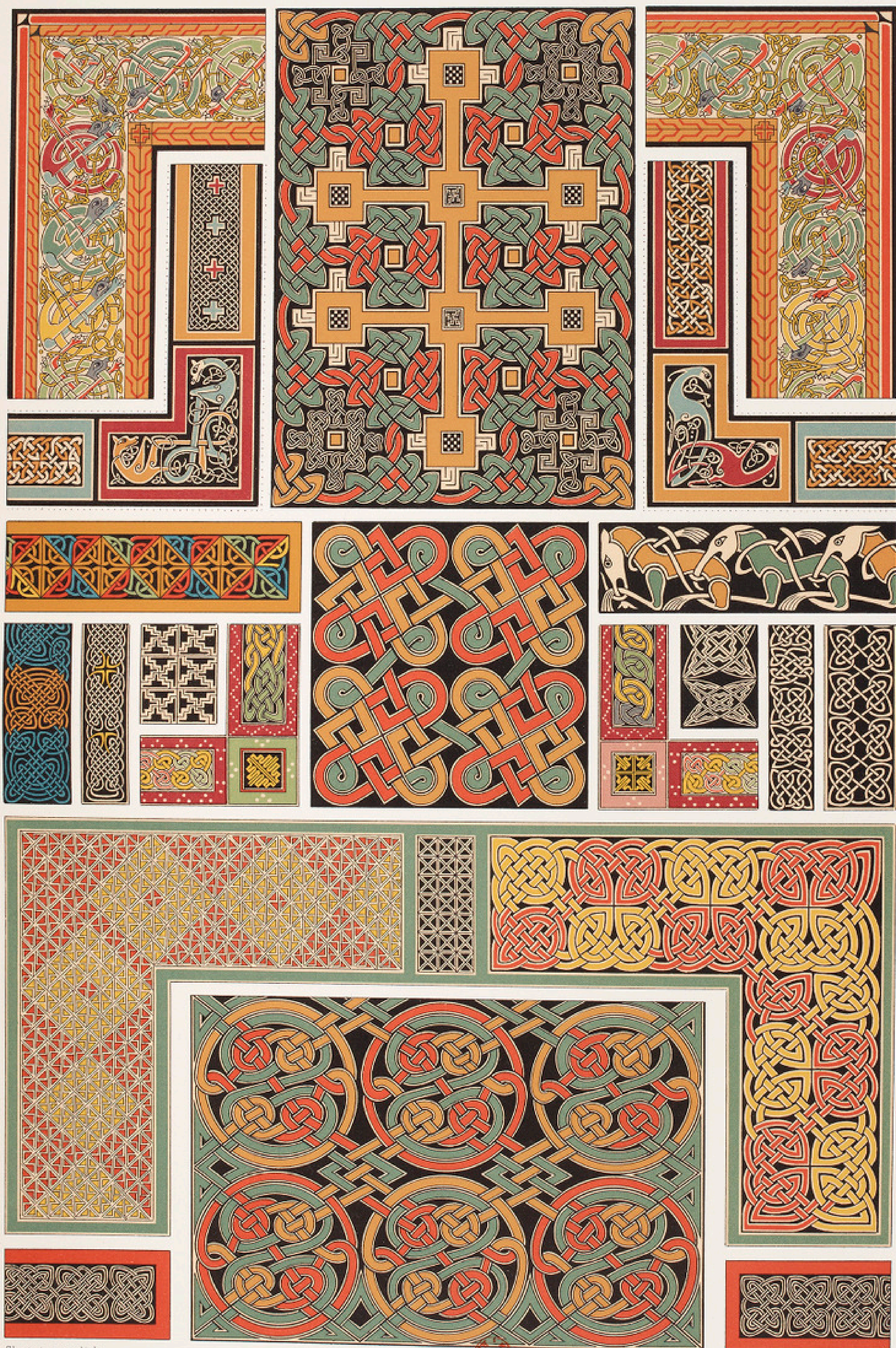
Les n°s 5 et 6 proviennent du Bénédictionnaire, les n°s 1, 3 et 7, du Missel ; ces deux manuscrits se trouvent à la bibliothèque de Rouen. Les n°s 2 et 4 sont des reproductions d'études sur le style anglo-saxon, faites par Langlois, qui s'est occupé de ces questions avec tant de goût et d'érudition.

Le fleuron, n° 10, appartient à ce même genre, et se trouve à la bibliothèque de Grenoble. Homélie, manuscrit n° 22.

Le n° 9 est du pur byzantin remontant au huitième siècle : c'est l'emblème de l'évangéliste Saint-Jean, l'aigle, conforme aux traditions indiquées par Alcuin, le savant protégé de Charlemagne, traditions auxquelles les miniaturistes qui n'inventaient point les types devaient s'en référer. « L'aigle, dit Alcuin, c'est l'emblème de Jean parce qu'il s'élève dans les hauteurs. » Tout était symbolique dans les peintures de ce genre. Les deux cornes du veau ou du bœuf, emblème de Luc, représentaient les deux testaments, ses quatre pieds, les quatre évangiles, etc., etc. Cet exemple provient du fameux évangéliaire de Charlemagne, écrit vers 781 par Gottschalk qui ne mit pas moins de sept années à enrichir ce manuscrit, commandé par l'empereur et par l'impératrice Hildegarde, de toutes les splendeurs de la chrysographie. (Bibl. nat. de Paris.)

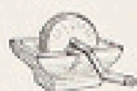
N° 8. Fleuron provenant d'un manuscrit allemand du douzième siècle, fonds Lavallière, n° 55. (Bibl. nat. de Paris.)

CELTIC. CELTIQUE. KELTISCH



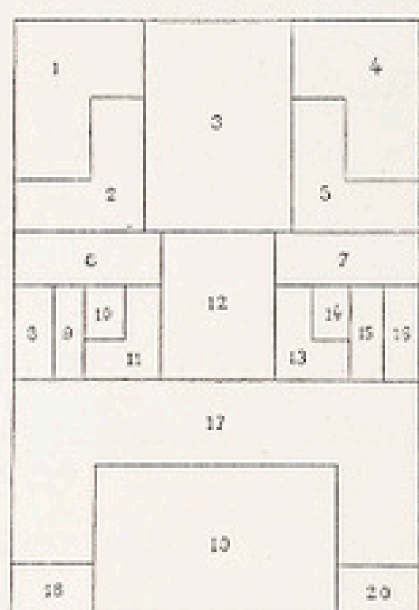
Chataignon, lith.

Imp. Firmin Didot & Cie Paris



CELTIQUE.

LES LACETS ET LES DRAKSLINGOR. — ORNEMENTATION DES MANUSCRITS DU VIIE AU IXE SIÈCLE.



Motifs du septième siècle. — N°s 1 et 4, provenant d'un Évangile de saint Mathieu. (Trinity collège, Dublin.) N°s 3, 7, 9, 10, 12, 17 et 19, Évangiles de Durrow, même bibl. N° 6, manuscrit du British-Muséum.

Exemples du huitième siècle. — N°s 2 et 5, empruntés à un Évangile de saint Mathieu qui se trouve à Saint-Pétersbourg et a fait partie de l'ancien fonds de Saint-Germain des Prés. — N° 8, provenant des Évangiles de Lindisfarne, datant du commencement du siècle.

Le neuvième siècle est représenté par les n°s 11 et 13, provenant des évangiles de Mac-Durnan, manuscrit daté 850 (Palais de Lambeth), et par les n°s 15, 16, 18 et 20, tirés des manuscrits de Saint-Gall.

Les lacets celtiques dont les répartitions diffèrent si sensiblement du dessin géométrique ouvertement tracé à l'aide de l'équerre et du compas, ainsi qu'on en voit user les ornemanistes de souche sémitique, sont, au contraire, un jeu de lignes dont les projections enchevêtrées, tour à tour rigides et curvilignes, prennent la physionomie d'un caprice logique et charmant. Ce sont de véritables artistes que les créateurs d'un genre où le caprice réglé prend une animation décorative si réelle, qu'il n'y avait qu'un pas à faire pour que les simples lacets de cette

sorte engendrassent des enroulements de nature animale; aussi ce pas fut-il immédiatement accompli, car l'âge des dragons s'enroulant à la place des lacets, ou dans leurs nœuds, est le même que celui du lacet seul.

Les drakslingor dont les riches complications ont fait une si belle parure aux pierres runiques, se retrouvent du même genre dans le décor des métaux de l'île de Gotland, qui a fourni les souvenirs les plus abondants de cette ornementation, sur des objets du temps des wikings. Ceux des manuscrits irlandais sont également d'une même famille.

Les archéologues du nord, les Danois et les Suédois présument que l'importation du bronze en Scandinavie, mille ans environ avant l'ère chrétienne, y coïncide avec l'arrivée d'un peuple de race celtique qui aurait tout à la fois apporté le métal et son décor. Ces mêmes archéologues fixent l'âge du fer dans ces contrées retardataires à l'époque de la naissance de Jésus-Christ. En les suivant dans la voie de leurs déductions, il semble que l'on puisse présumer que le style nouveau fut importé avec le nouveau métal, et peut-être par ces congénères des Celtes, les Kymris parlant la même langue et ayant pris la même route. C'est, en tous les cas, sur les armes et les parures de la première période de l'âge du fer que l'on voit apparaître les lacets et les enroulements des drakslingor.

Les Anglais qui se complaisent à voir dans le genre celtique une manifestation indigène du génie de leur nation, désignent ce genre d'ornementation, manié supérieurement par les Irlandais, qui sont des Celtes, sous le nom d'*anglo-saxon*.

Les Suédois et les Danois croient pouvoir l'appeler *celtico-scandinave;* nous lui conserverons simplement le nom de *celtique*.

Notre planche ayant pour signe *la girouette* offre des exemples du développement de ce genre, dans lequel on introduisait parfois jusqu'à des figures humaines. Très souvent on n'employait que des têtes d'oiseaux, de serpents ou de quadrupèdes pour terminer en l'animant un jeu de lacets. Ce que nous constaterons ici, c'est que ce sont les exemples les plus anciens, ceux du septième siècle, qui sont les plus purs, en même temps qu'ils sont les plus amples et les plus véritablement beaux. Ils précèdent toutes les influences byzantines, et c'est surtout par eux que ressort l'ingénieuse originalité du genre.

Documents empruntés à la belle suite publiée par Westvood.



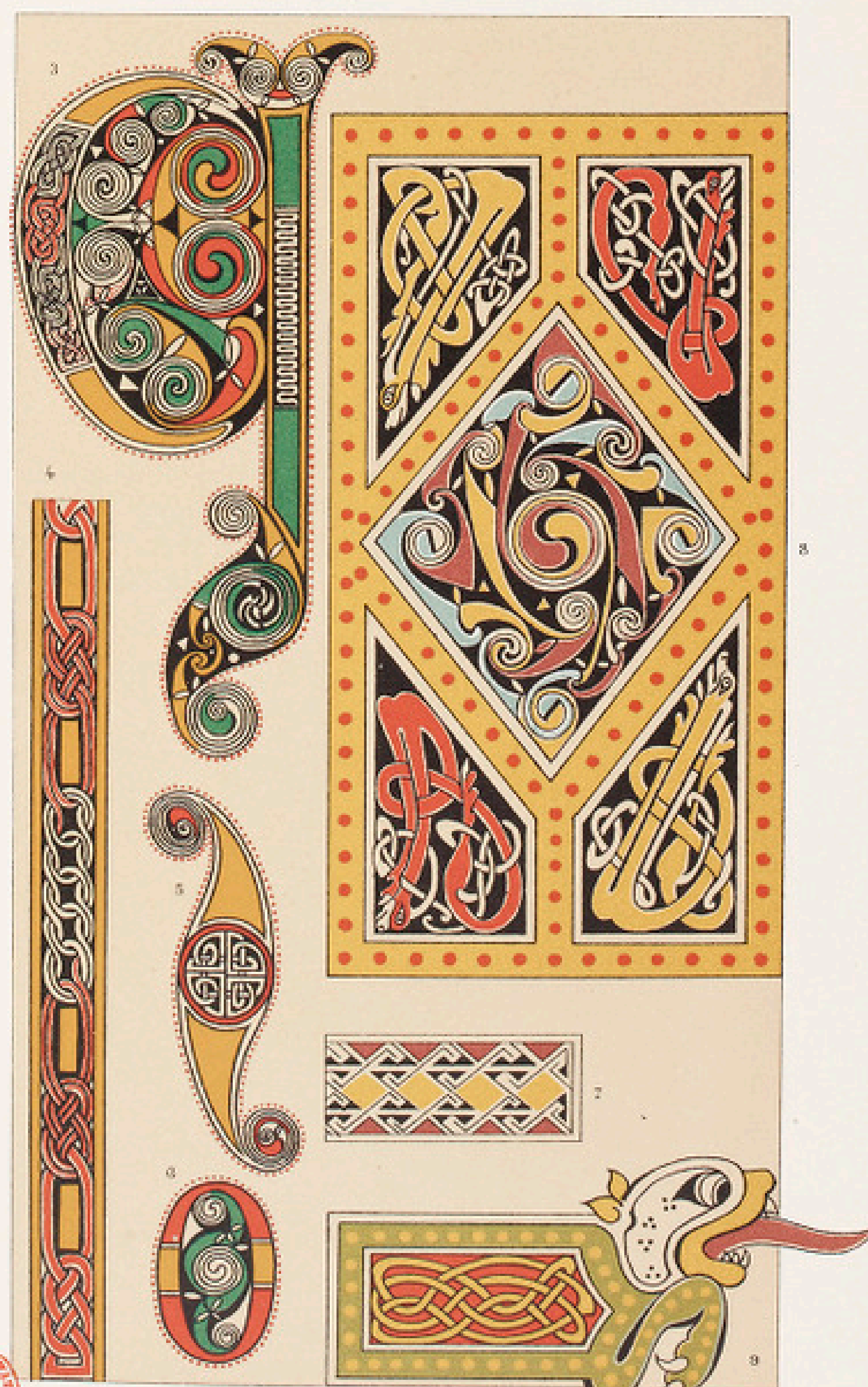
1



2



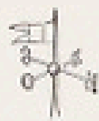
3 4 5 6 7 8 9



Cottelot, lith.



Imp. Firmin-Didot & Cie Paris.



MOYEN AGE.



ORNEMENTATION CELTICO-SCANDINAVE DU VIIE AU IXE SIÈCLE.
DOCUMENTS ÉPIGRAPHIQUES.

N° 1.

Partie de la première page de l'Évangile de saint Mathieu, provenant du *Livre d'or* de la Bibl. de Stockholm, septième ou huitième siècle.

Le texte de cette première page, selon un usage répandu alors, est écrit en lettres onciales du caractère romain. Le début est un monogramme en lettres grecques, le *chi* X est la première lettre du mot ΧΡΙΣΤΟΣ, d'où est venue la désignation de *christianus*, chrétien. Cette initiale, accompagnée le plus communément par le *rho* P et *l'iota* I, est la plus ancienne désignation abrégée ou mystérieuse du nom de Jésus-Christ.

Les détails de l'ornementation de ce monogramme, qui s'étendent à la première ligne du texte, sont d'une finesse et d'une richesse des plus remarquables. L'artiste y a employé toutes les ressources du genre scandinave, en variant les formules pour empêcher la monotonie des détails. Les lacets celtiques s'y combinent de toutes sortes de façons; les oiseaux, les quadrupèdes, d'un caractère byzantin, s'y débattent comme des captifs. Parfois les rinceaux sont de simples branchages dont le déroulement clair a ce même dernier caractère.

Les *spiraux*, ainsi que les appelle Owen Jones, auxquels conviendrait aussi le nom de *giratoires*, couvrent une partie des surfaces de leur mouvement, qui rappelle celui des vagues de la mer se jouant dans leur agitation perpétuelle, et plutôt encore celui des vagues atmosphériques, les tourbillons de vent exprimés par le dessin, à la manière des Chinois qui ont su ainsi traduire dans leurs décors tant de phénomènes de la nature qui paraissaient insaisissables. Les figures giratoires sont exactement du genre de celles que forme, sur un sol lisse, la poussière agitée par un vent tourbillonnant.

N° 2.

Autre monogramme du Christ, en lettres grecques, dont le X est de forme très allongée. Première page du texte d'un Évangile de saint Mathieu de la bibliothèque de Saint-Gall, huitième et neuvième siècle.

On trouve ici des exemples des entrelacements du dragon, les *drakslingor* dont les pierres runiques offrent de si merveilleux enlacements, et aussi les combinaisons de l'ornement angulaire, disposé en diagonale, qui a le caractère chinois. Les points semés régulièrement sont aussi fort employés dans ce style. Le plus généralement ils se suivent un par un sur les bandes des compartiments. Lorsqu'ils sont tout l'ornement d'une lettre on peut les rencontrer comme au PI, trois par trois.

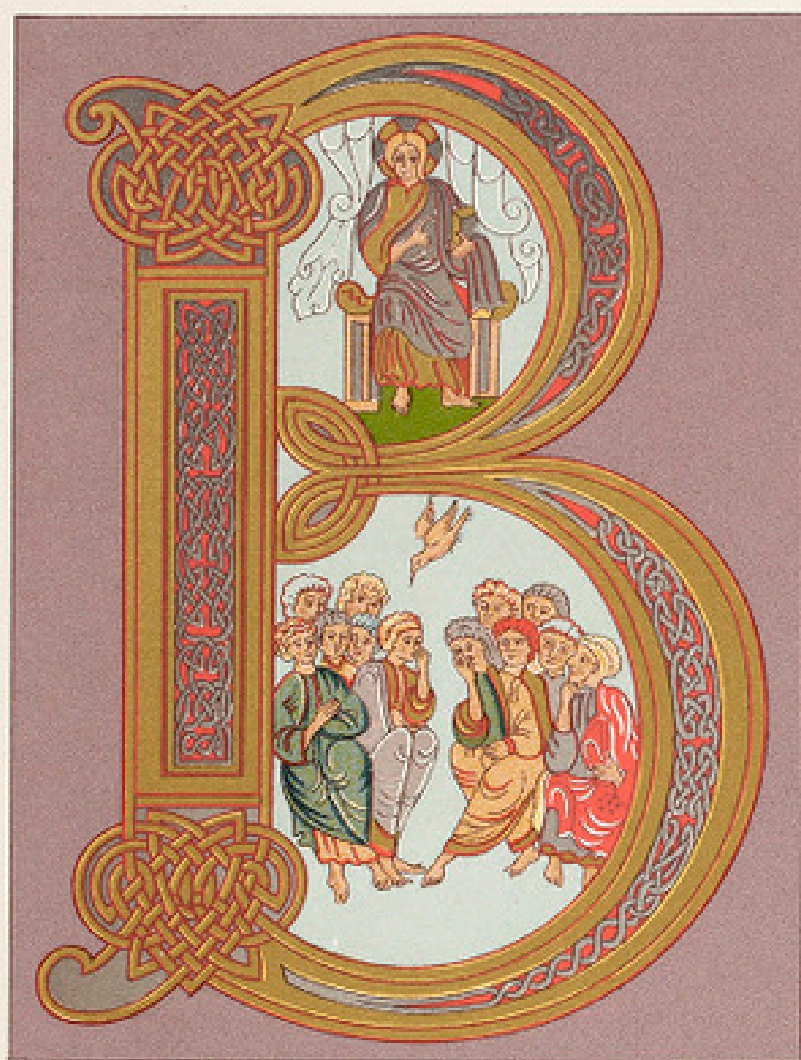
Les motifs n°s 7, 8 et 9, tirés du même MS, complètent ce qui est dit de ce genre.

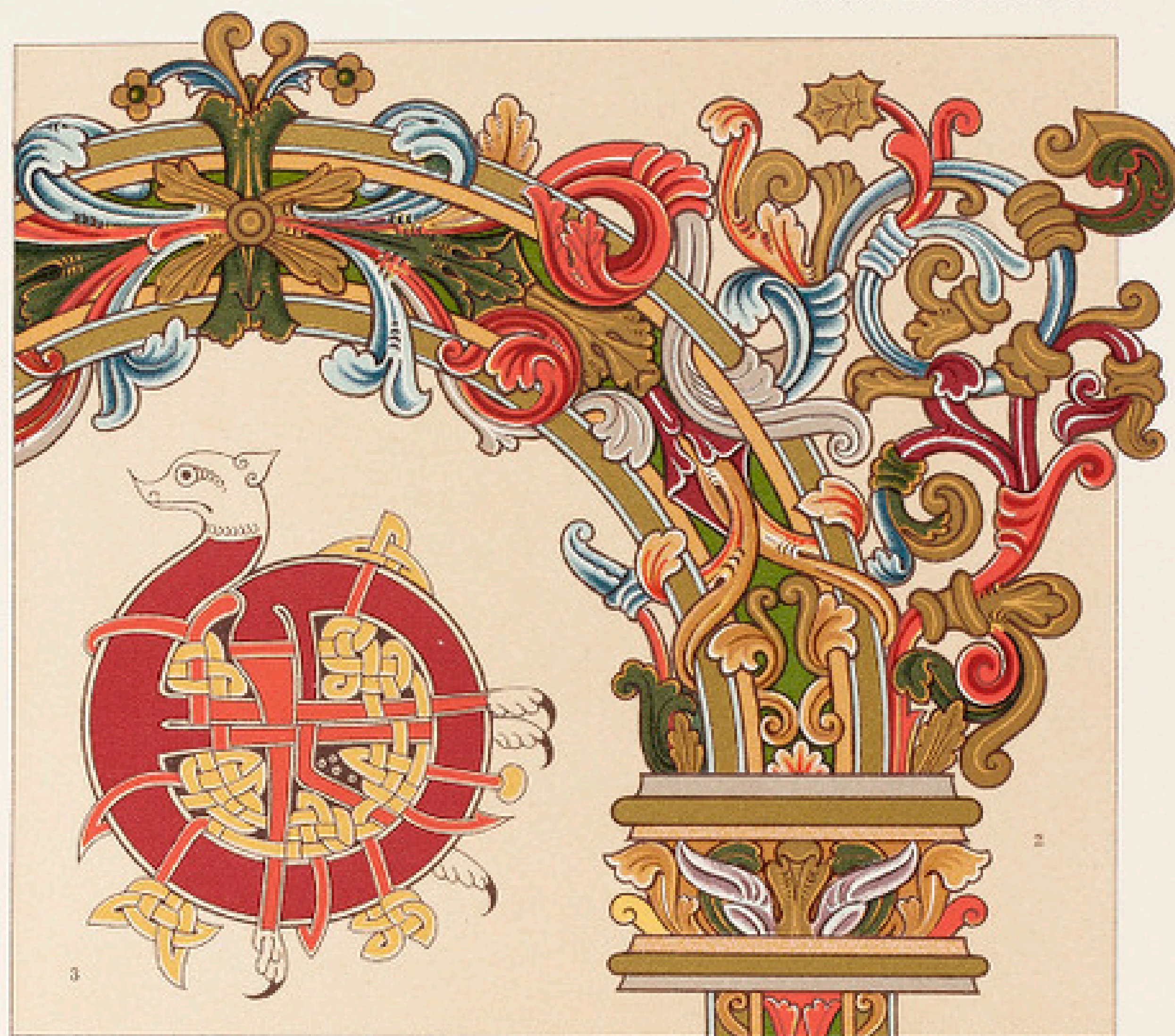
N°s 3, 4, 5 et 6.

L'initiale Q, la lettre O, le motif en spirale et la bordure en entrelacs réguliers, sont des exemples du septième siècle. MS. des Évangiles de Durrow, collège de la Trinité, à Dublin.

Tous ces exemples sont empruntés au grand et magnifique ouvrage de Westwood : *Miniatures et ornements de manuscrits anglo-saxons et irlandais.*



1 



2 3

4 

5 6



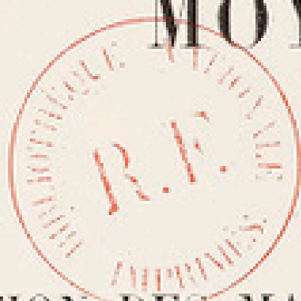
7 8

Lestel, lith. Imp. Firmin Didot & Cie Paris





MOYEN AGE.



ORNEMENTATION DES MANUSCRITS. — VIIIe-IXe-Xe SIÈCLES.

ÉCOLES GALLO-FRANQUES ET ANGLO-SAXONNES.

On désigne ce temps sous le nom d'époque carlovingienne, quoique l'empire de Charlemagne n'ait point duré jusqu'au dixième siècle, *siècle de fer*, qui fut un temps de recul; mais c'est sous son règne que le premier réveil littéraire qui s'était produit du cinquième au huitième siècle prit une nouvelle et brillante activité, qui devait se faire ressentir dans les arts, lesquels, par suite des troubles résultant de la dislocation de l'empire ne reprirent la voie du progrès qu'à partir du onzième siècle, et alors qu'étaient déjà fort lointains les souvenirs de l'invasion des barbares dépourvus de toute culture d'esprit, les rois et les chefs ne sachant pas plus lire et écrire que leurs soldats, et ne s'en inquiétant guère.

A ces époques d'ignorance et de calamités existait cependant une société religieuse, composée de gens intimidés et réfugiés dans les couvents, et qui, à travers tous les effondrements, ne cessa pas d'être active en y entretenant quelques écoles. En dehors de la littérature même, c'est aux abbayes que l'on doit les quelques témoignages qui subsistent de certaines traditions concernant les arts du dessin à ces hautes époques du moyen âge. Les manuscrits de ces temps sont rares; toutefois ceux qui ont échappé à la destruction sont encore assez nombreux et divers pour que l'on puisse y suivre les modifications résultant de la marche du temps et des influences locales, ayant souvent des causes fort éloignées. Officiellement, si l'on peut employer ce terme pour l'époque de Charlemagne, on n'apprendrait rien sous ce rapport, car le programme de l'enseignement donné par *l'École royale*, que le souverain fit établir auprès de *l'Académie palatine* (du palais) formée par ses soins et avec le concours de savants appelés de toutes parts : *Pierre* de Pise, *Clément* d'Irlande, *Alcuin* d'York, et les *Paul Warnefrid*, *Théodulfe*, *Raban Maur*, *Riculfa*, *Angilbert*, *Eginhard*, etc., grammairiens, dialecticiens, rhéteurs, linguistes et astrologues, déterminant le cycle des *sept arts libéraux*, et en y comprenant la géométrie et la musique, c'est-à-dire le chant d'église, ce programme, disons-nous, ne parle en aucune façon du dessin proprement dit, et des arts qui en dépendent.

Ce que cette omission, assurément volontaire, indique, c'est que l'école royale fondée par Charlemagne n'avait point à prendre souci des arts du dessin dont on s'occupait fructueusement dans les maisons religieuses, depuis le septième siècle surtout, époque encore pleine de rudesse, mais où l'art vint, comme tout-à-coup, illuminer dans le nord de l'Europe les transcriptions que l'on y faisait des livres saints, en égayant ces travaux austères à l'aide d'un contingent nouveau, importé par les missionnaires d'un milieu où subsistaient les données d'une certaine esthétique; ce furent les missionnaires anglo-saxons et irlandais, ayant vu l'Orient, qui paraissent avoir eu la principale influence dans le Nord. En même temps, et peut-être même auparavant, un autre mouvement tenant davantage du néo-grec, se produisait dans le midi de l'Europe et s'y propageait en remontant plus ou moins, laissant sur son passage les sous-genres, lombards, allemands, visigothiques, et dans la France centrale, particulièrement, l'école gallo-franque, fixée par les érudits de 700 à 950.

Dans la planche ayant pour signe la *casserole* on trouve des exemples de l'ornementation grecque modifiée par l'influence asiatique, et peinte en Asie Mineure vers 800; les documents ajoutés dans la planche présente à ce Greco-Byzantin, et parmi lesquels on rencontre quelques entrelacs du genre des lacets celtiques, à une époque approchante, mais en des lieux fort différents, établissent la filiation en ce qui concerne le byzantin, et la fusion avec le celtique, qu'à son tour on retrouve plus tard en Orient. Ces éléments, le byzantin exfolié sur le type végétal, et les lacets celtiques, seuls ou se combinant, sont ici d'une facile lecture, et il suffit d'indiquer la provenance de ces documents dont on vient de voir les origines, en principe. Tous les manuscrits qui donnent ces renseignements paraissent antérieurs à l'an 1000, et nous en donnons la nomenclature selon l'ordre chronologique, assigné par les archéologues.

N° 8. — Initiale composée, *In principio*, début de l'Évangile selon saint Jean, provenant d'un Évangéliaire ayant appartenu à l'église de Saint-Pierre de Liège, et datant du huitième ou neuvième siècle. L'ornementation des grandes initiales de ce manuscrit offre de superbes spécimens de l'art carlovingien, quoiqu'elles ne soient que des dessins au trait. Il y a longtemps, d'ailleurs, que ce manuscrit a fixé l'attention des antiquaires. Montfaucon en parle dans sa *Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova*. L'original de cette initiale a 23 cent. de hauteur; la réduction, très pure, est photographique. Ce livre faisait partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot.

N° 3. Initiale de la famille des *drakslingor*, gravés sur les pierres runiques celtico-scandinaves. Neuvième siècle. Provient d'un psautier du collège de Cambridge.

N° 7. — Ornement de page emprunté aux Évangiles de l'empereur Lothaire mort en 855. Livre écrit et orné pour ce souverain dans l'abbaye royale de Saint-Martin de Tours. École gallo-franque. Ms. de la Bibliothèque nationale.

N° 2. — Partie supérieure de l'encadrement d'une page représentant le Sauveur, le Libérateur du monde. Dixième siècle. Éléments byzantins, école anglo-saxonne. Évangéliaire latin du collège de Cambridge.

N° 4. — Encadrement de page composé d'éléments de même sorte, traités avec plus de finesse, dixième siècle; provient d'une donation faite par le roi Edgar à la cathédrale de Winchester, en 966. Ms. du British museum. Bib. Coton. — A. VIII.

N° 5. — Initiale représentant le *Verbe fait chair* et formant la première lettre de l'*In principio* par lequel commence l'évangile selon saint Jean; mélange de celtique et de byzantin. Dixième siècle. Ms. de la bibliothèque publique de Boulogne.

N° 1. — Initiale du *Beatus* par lequel commencent les Psaumes de David. An mil environ. Ornementation celtique, figures du caractère byzantin. Anglo-saxon. Psautier latin de la bibl. publique de Boulogne.

N° 6. — Bordure courante de même source.

Sauf ce qui est tiré de l'évangéliaire de Lothaire, et de celui n° 8, tous ces documents proviennent du bel ouvrage de Westwood, fait en l'honneur du style Anglo-saxon.

MOYEN-AGE.

MIDDLE-AGES. MITTEL-ALTER.

Guesnu, lith. Imp. Firmin Didot & Cie, Paris







MOYEN AGE.



MOSAIQUES ET PEINTURES. — ÉPOQUES GALLO-ROMAINE ET ROMANE.

Nos 9 et 13. — Mosaïques d'époque gallo-romaine, découvertes en 1842 à Bielle, vallée d'Ossau, département des Basses-Pyrénées, et détruites aujourd'hui à peu près complètement.

Le style de ces décors est essentiellement romain. L'exécution en petits cubes de pierre, de marbre et de brique, de cinq à six millimètres de côté, est parfaite; à ce propos, nous devons faire observer que nos reproductions réduites ne nous permettent pas de donner le véritable aspect de ces mosaïques, c'est-à-dire d'y conserver le lien qui existe dans les originaux entre toutes les parties des mosaïques de ce genre, dont les cubes minuscules sont incrustés dans un ciment blanc formant cloison entre toutes ces petites pièces, ce qui procure une espèce de réseau jetant sur l'ensemble comme le nuage d'une dentelle des plus délicates, qui offre l'avantage de mitiger tous les tons, parfondus de la manière la plus heureuse. Il en résulte que les couleurs les plus intenses, telles que le noir ou les rouges, qui peuvent avoir leur plus grande énergie dans chaque petit cube isolé, ne figurent dans l'ensemble qu'avec un mélange de blanc, lequel mélange, existant dans toutes les parties, produit un rapport d'harmonie entre toutes les colorations, et cela sans que la fermeté du dessin s'en trouve affaiblie. Lorsqu'il s'agit d'un fond noir, comme celui du fragment n° 2, par exemple, en raison de ce système le résultat donne une superficie d'un gris encore très vigoureux, mais sans dureté, et sans la profondeur qui appartient à la peinture, d'autant moins propre au décor de la mosaïque, que le noir absolu y ferait des trous faussant la surface.

Nos 7 et 11. — Mosaïques de Pondoly, près Jurançon (Basses-Pyrénées).

Elles proviennent d'un établissement thermal, qui est un remarquable monument de l'art décoratif gallo-romain. Ces mosaïques découvertes en l'an X, et largement mises au jour en 1850, se détruisent maintenant avec rapidité sous l'influence des pluies et des gelées.

N° 3. — Bordure appartenant à un fragment qui est le seul reste d'une surface de mosaïque gallo-romaine de quinze mètres carrés environ, mise au jour, en 1860, dans le cimetière de Taron (Basses-Pyrénées); mosaïque établie sur une forme en béton rose. — Cette bordure magistrale joint au mérite d'une bonne exécution celui d'un dessin excellent. L'original est à peu près détruit aujourd'hui.

Nos 2 et 5. — Fragment et motif à répétition de l'époque romane, douzième siècle, provenant de l'église de Sordes, département des Landes.

La construction de cette église date de la fin du onzième siècle. Il n'en reste plus que les absides où se trouvent les mosaïques représentées. Le style byzantin domine dans cette construction, mais on considère les mosaïques comme une transition du style roman.

Nos 1, 4, 6, 8 et 10. — Bordures et fleuron, peintures de manuscrit provenant de la Bible de saint Martial de Limoges.

Dans la « classification des diverses écoles de peinture dans les manuscrits » établie avec l'autorité de Sylvestre, Champollion-Figeac, Ferdinand Denis, Horace de Viel-Castel et A. de Bastard, la Bible de saint Martial de Limoges est désignée comme appartenant à la période romane, et donnant l'expression romane-française de 950 à 1200.

N° 12. — Nœud d'ornement, tiré d'un psalterium de la Bible de Grenoble, MS. n° 650. Douzième siècle, roman-français.

Les mosaïques sont reproduites d'après les dessins de M. Lafollye, architecte, qui font partie de la magnifique collection formée par la Commission des monuments historiques dont l'œuvre est si décisive pour l'étude de l'art en France. Ces types ont figuré à l'exposition de l'Union centrale des arts décoratifs de 1876.



1



4

2



5

3



6

Lestel, lith. Imp. Firmin-Didot & Cie, Paris



MOYEN AGE.



MOSAIQUES DES CARACTÈRES GALLO-ROMAIN ET ROMAN.

N°s 4 et 5.

Mosaïques de Pondoly, près Jurançon (Basses-Pyrénées).

Découvertes au milieu d'un établissement thermal gallo-romain, elles offrent d'intéressants spécimens de l'art décoratif de ce temps.

N°s 1, 2, 3 et 6.

Mosaïques dans l'église de Sordes (Landes).

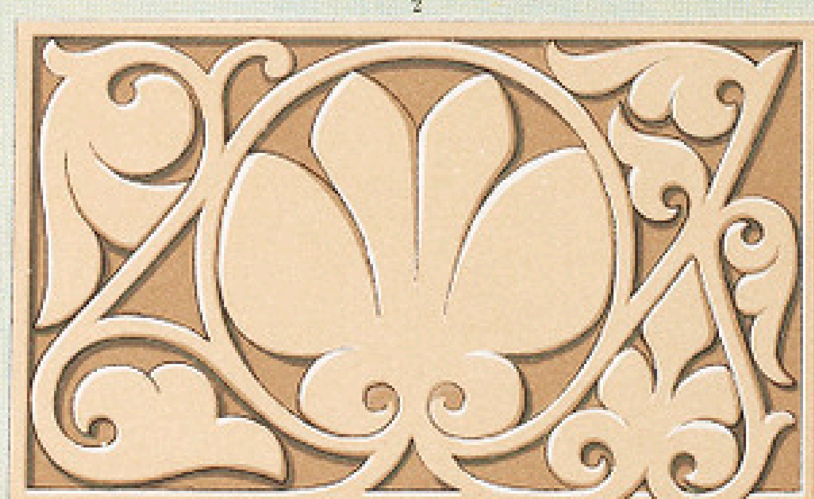
La construction de l'église romane de Sordes est de la fin du onzième siècle; il n'en reste que les absides. Les mosaïques semblent indiquer la transition du style roman; le style byzantin y domine. Les figures d'animaux à forme allongée de la rosace sont du type des figures héraldiques.

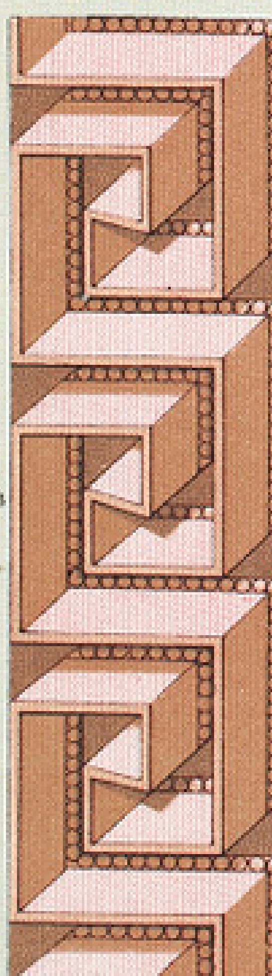
Reproduction d'après les dessins de M. Lafollye, architecte, qui font partie de la collection des Monuments Historiques, exposée en 1876 par l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie.

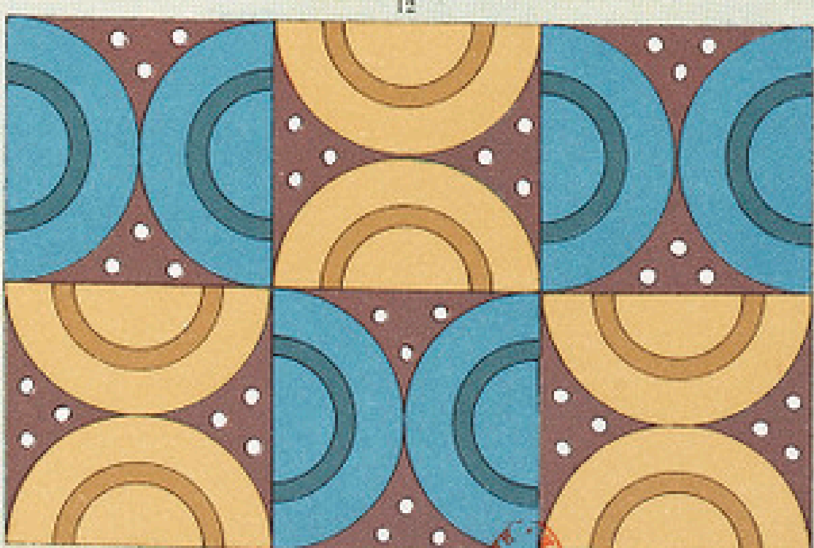
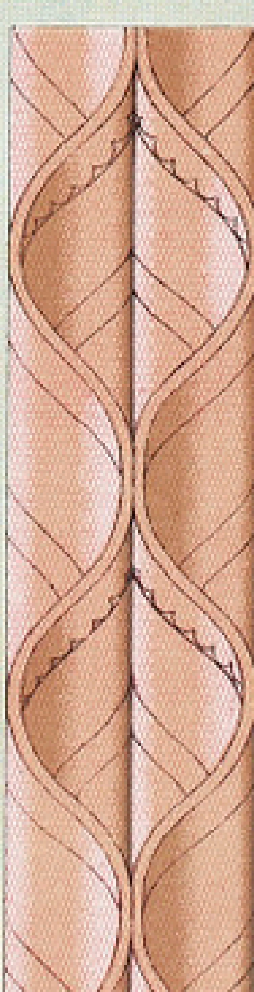










Waret, del.

Imp. Firmin Didot & Cie Paris



MOYEN AGE.



BAS-RELIEFS, FERRURES ET ORNEMENTATIONS PEINTES.

ÉCOLES FRANÇAISES DU XIe AU XIVe SIÈCLE.

Ces détails proviennent des travaux exécutés par les soins de la Commission des Monuments historiques, qui a rendu et continue de rendre à la France d'importants services, en recueillant dans ses cartons, qui se grossissent chaque jour, des spécimens d'architecture de notre pays de toutes les époques, depuis les temps les plus reculés jusqu'aux plus beaux jours de la Renaissance, spécimens étudiés par l'élite de nos architectes et de nos dessinateurs. En 1876, la commission des Monuments historiques a communiqué au public un certain nombre de ces études, classées par écoles régionales, qui ont figuré à la cinquième exposition faite par l'Union centrale des arts décoratifs, au Palais des Champs-Élysées. C'est à cette exposition que nous avons fait notre récolte parmi les détails ornemanesques relevées sur les types anciens des monuments qui ont été restaurés, ou simplement étudiés jusqu'à présent; et c'est naturellement dans le catalogue de ces travaux, fourni par la commission des Monuments historiques, que nous puisons nos renseignements.

École provençale.

Nos 1 et 2. — Bas-reliefs, époque carlovingienne.

Cathédrale de Viviers (Ardèche).

La chapelle du premier étage de cette église à une seule nef est surmontée par une coupole, œuvre de *Salardus*, et couverte de sigles, de pointillés. Plusieurs de ses appareils sont ornés de frises, de rinceaux, d'animaux de chasse, assez finement sculptés, sans ordre aucun et comme par pure fantaisie. Ces caractères remarquables ont été découverts et signalés par M. Révoil. Dessins de feu Laval, architecte.

École du Poitou.

Le principe de cette ornementation est encore la palmette antique.

Nos 3 et 4. — Ferrures des *feuillets* de porte.

Église de Neuvy Saint-Sépulcre (Indre).

C'est une église circulaire du onzième siècle, bâtie à l'imitation du Saint-Sépulcre, rebâtie au douzième siècle. Dessins de Viollet-le-Duc, qui a dirigé la restauration de cet édifice.

Nos 5, 6 et 7. — Peintures.

Église de l'ancien prieuré de Saint-Désiré (Allier).

Abside de la fin du onzième siècle, nef du treizième, crypte très remarquable du neuvième ou du dixième siècle. Dessins de M. Darcy, architecte, auquel on doit la restauration du monument. Batissier donne au damier, no 7, contreposé comme un carrelage, un nom générique, *étoilé*, et l'exemple dont il l'appuie est sculpté.

École bourguignonne.

Nos 8 et 9. — Bois sculpté, bordures de porte.

Ancienne abbaye de Charlieu (Loire) : onzième et douzième siècles.

Il ne reste aujourd'hui que l'admirable portique de l'église, un des types les plus parfaits de l'architecture romane bourguignonne qui se soient conservés jusqu'à nous, une partie du cloître, reconstruit au quinzième siècle et quelques bâtiments occupés antérieurement par le prieur. Dessins de M. Desjardins, architecte, qui a été chargé, en 1852, de la direction des travaux de conservation.

Le no 8 est un méandre *perlé*. Le no 9, un double ruban contr'ondulé.

Peintures murales.

Le catalogue ne classe pas dans les écoles provinciales les peintures murales, la commission ne trouvant pas, sans doute, les décorations de ce genre en un rapport assez étroit avec l'architecture des monuments.

Nos 10 et 11. — Peintures murales.

Chapelle du Liget (Indre-et-Loire).

Ces peintures de piliers, dont nous ne pouvons donner que le principe, mais qu'il est facile de développer pour avoir leur véritable expression, datent du milieu du douzième siècle. Elles se trouvent dans une chapelle distante de quelques centaines de mètres de l'ancienne chartreuse du Liget, construite au douzième siècle; il est probable que cette chapelle a fait autrefois partie du monastère. Les sujets, au nombre de six, dont cinq bien conservés, sont placés entre les sept fenêtres de la partie circulaire du monument, et occupent à peu près toute la hauteur de ces fenêtres. Dessins de M. Savinien Petit. Batissier désigne ce genre sous le nom de *zigzags contre-zigzagués*, ou *contre-chevronnés*.

No 12. — Peinture murale.

Église Saint-Philibert de Tournus (Saône-et-Loire);
treizième et quatorzième siècles. Dessins de M. Denuelle.





Waret del.

Imp. Firmin Didot & Cie, Paris



MOYEN AGE.



ORNEMENTATIONS PEINTES.

ÉCOLES FRANÇAISES DU XI[e] AU XIV[e] SIÈCLE.

Ces documents forment suite à ceux de la planche ayant pour signe *le shako;* ils proviennent également des cartons de la Commission des Monuments historiques, et ont été recueillis à la même exposition, dont le catalogue fournit nos renseignements.

École normande.

N[os] 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7. — Peintures.

Ancienne abbaye de Hambye (Manche).

Sa fondation remonte à l'an 1145. Elle était ceinte de murs qui sont encore en partie debout. L'église paraît avoir été élevée au treizième siècle; la salle des morts porte les caractères de l'architecture du treizième siècle. Les murs de cette salle ainsi que ceux de la salle capitulaire et du cloître étaient recouverts de peintures. Dessins M. Ruprich-Robert, architecte. Le n° 5 est une frise horizontale, tous les autres sont des frises de voûte.

École de l'Ile-de-France.

N[os] 8 et 9. — Peintures.

Église de l'ancienne abbaye de Saint-Jean aux Bois (Oise).

Première moitié du treizième siècle.

Dessins de M. Mimey, architecte, chargé de la restauration. Le n° 8 se trouve sur l'arc d'un tombeau, le n° 9 sur le bout d'une poutre.

N[os] 10 et 11. — Peintures.

Sainte-Chapelle de Paris (Seine).

Bâtie sous saint Louis, par Pierre de Montereau, 1242-1247. Au quinzième siècle, sous Charles VII, des travaux importants modifièrent certaines parties de l'édifice. Restauration commencée par Duban et Lassus, et terminée par M. Bœswillwald. Dessins de cet architecte et de Viollet-le-Duc et Steinheil.

La couleur jaune de ces détails est de l'or dans les originaux.

Peintures murales.

Nous rappelons que le catalogue de ces travaux ne comprend pas les peintures murales qui ne paraissent pas être étroitement liées par leur caractère à celui des monuments dans les divisions des écoles provinciales.

N° 12. — Peinture de frise.

Église de Saint-Jean, à Poitiers (Vienne).

Cette église, que l'on appelle souvent Temple, parce que sa façade est surmontée d'un fronton dans les proportions antiques, est l'ancien baptistère de la ville; il daterait du sixième siècle. Ce méandre est d'un caractère tout antique. Ce modèle étant omis dans le catalogue, nous ne connaissons pas le nom du dessinateur.

N° 13. — Peinture.

Cathédrale de Clermont (Puy-de-Dôme).

XIV[e] siècle. Dessins de M. Dauvergne.

N[os] 14, 15 et 16. — Peintures.

Église Saint-Philibert de Tournus (Saône-et-Loire).

Treizième et quartorzième siècles. Dessins de M. Denuelle.

Nous n'avons point de détails historiques sur ce monument. Quant à ces peintures, dans lesquelles on retrouve l'acanthe antique, et qui apparaissent presque comme un pressentiment de la Renaissance, leur magnificence parle suffisamment aux yeux, et il n'est guère de méandre logeant dans ses compartiments des animaux fantastiques et probablement symboliques qui soit plus beau que celui-ci, formant une croix centrale à chaque nœud de l'ornement.

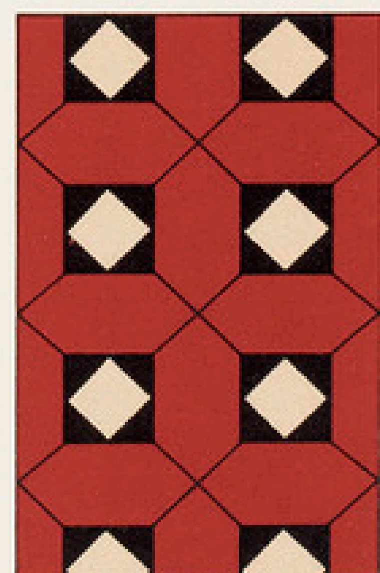




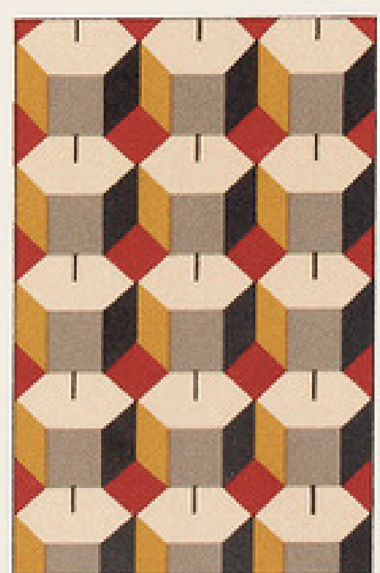












Bénard, lith. Imp. Firmin-Didot & Cie Paris

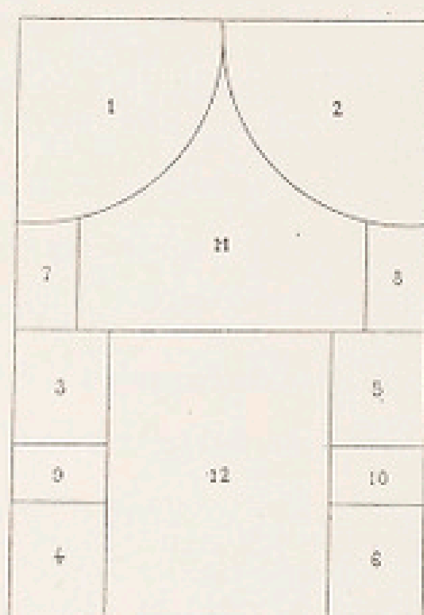




MOYEN AGE.

MOSAÏQUES EN PATES DE COULEUR ET EN VERRE ÉMAILLÉ. MOSAÏQUES EN MARBRE. — ÉMAUX PEINTS ET EN RÉSILLE SUR LE VERRE

IXe-XIIIe SIÈCLE.



Sauf la grande initiale, ces documents proviennent de l'église Saint-Marc, à Venise; l'édification en fut commencée en 976 et achevée en 1071. Naturellement bien des détails sont postérieurs à cette dernière époque. L'architecture et ses ornementations, du neuvième au douzième siècle, appartiennent à la seconde période de l'art byzantin; on en compte, en outre, une troisième formée à la suite des conquêtes vénitiennes.

La seconde période fut un résultat des nouveautés introduites au sixième siècle dans la reconstruction de la célèbre basilique de Sainte-Sophie, à Constantinople. Cette entreprise fut dirigée par des Grecs, Anthemius de Thralles et Isidore de Milet, mais on dit que Justinien y employa aussi un artiste persan, dont le nom n'est, d'ailleurs, point connu, et, en somme ce sont les Grecs du bas-empire qui ont édifié cette basilique d'une magnificence exceptionnelle. L'or et les mosaïques y furent prodigués sur toutes les surfaces, et l'architecture polychrome des Byzantins, leurs peintures sur fond d'or, leurs mosaïques dorées et colorées, ainsi que celles des marbres précieux, couvrant les parois et le sol, à la différence des anciens qui réservaient surtout les mosaïques de pierre pour les pavages, firent là, et sur une échelle bien supérieure à tout ce que l'on avait vu, leur magnifique apparition.

A la suite de ces nouveautés, il se manifesta une grande liberté dans les arts décoratifs; chaque nation s'appropria ce qu'il lui plut du style byzantin, en s'écartant plus ou moins du prototype. Batissier dit de la seconde période qui nous occupe « qu'elle a beaucoup embelli l'art byzantin, et l'a ensuite sensiblement modifié ».

Les deux rosaces, n°s 1 et 2, auxquelles on applique en Allemagne le nom de « *mosaïk-Rosette* », c'est-à-dire mosaïque de diamants, représentent ici le décor ornemental le plus somptueux du genre. L'emploi des pâtes de couleur et du verre émaillé sur fond d'or, et la disposition des matériaux donnent l'illusion d'un certain relief des rinceaux d'ornement sur le fond. Travaillé de cette manière, un décor de cette nature prend quelque chose de l'aspect d'une joaillerie.

L'ornementation de ces rosaces appartient au genre exfolié; les rinceaux à double-jeu s'enchevêtrent les uns dans les autres d'une manière ingénieuse et avec la meilleure entente de la répartition des agrafes d'ornement formant un ensemble régulier et d'une bien autre opulence que les ornements du style néo-grec de la première période byzantine. Ces belles mosaïques qui doivent dater du douzième siècle, environ, se trouvent dans le vestibule ou le porche de l'église Saint-Marc.

Les bordures, en montants et en frises, n°s 7, 8, 9 et 10, que l'on rencontre partout à l'intérieur sur les parois, ne sont point traitées avec ce même luxe. Nos exemples sont du verre peint ou incrusté d'émaux. La transparence des fonds leur procure un mouvement qui les enrichit. Le dessin de ces quatre spécimens accuse les approches du treizième siècle.

Les mosaïques en marbres n°s 3, 4, 5, 6 et 11, sont toutes des motifs de pavement, dont la composition est basée sur le principe des marqueteries, c'est-à-dire un genre peu souple, ce qui contribue probablement à leur physionomie plus antique que celle des mosaïques.

Ces éléments divers sont empruntés au recueil de Hessemer, l'un de nos plus estimables devanciers, *Arabische und alt-Italienische Bau-Verzierungen*, publié à Berlin, en 1842.

Le n° 12, est une peinture de manuscrit datant du douzième siècle ou du commencement du treizième. L'original se trouve au British Museum : c'est une bible de la Bibliothèque Harleïenne, en deux volumes, l'Ancien et le Nouveau Testament, inscrits sous les n°s 2798 et 2799. Ce manuscrit a été calligraphié pour le fondateur des couvents de Sainte-Marie et de Saint-Nicolas d'Arrinstein (Hesse-Darmstadt) auxquels il appartenait en 1464.

Chacun des livres du Nouveau Testament commence par une initiale ornée. L'évangile de saint Jean a pour initiale la phrase composée que l'on voit ici « *In principio* », c'est le début du récit de l'évangéliste « *In principio erat verbum* », au commencement était le Verbe. Cette phrase, dont l'inscription est circonscrite dans un rectangle rigoureux, forme un tableau ornemental, au haut duquel apparaît le Sauveur avec l'auréole du nimbe crucifère et dans une gloire semi-circulaire; il bénit de la main droite, et de la gauche présente le livre saint. Au-dessous et près du Christ, saint Jean assis devant un pupitre, avec l'aigle semblant le messager de la bonne parole, écrit cet évangile qui, venu le dernier des quatre retenus par l'Église, semble avoir eu pour but de fixer définitivement la vérité évangélique. Une troisième figure à mi-corps se trouve au bas du tableau; le costume paraît celui d'un barbare, mais son caractère est indécis. Cet homme tient de chaque main les branches génératrices de l'ornement lequel s'enroule en montant sur l'I qui avec l'N demeure la principale inscription initiale.

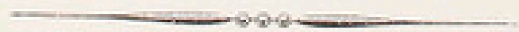
Cette miniature est un des plus curieux spécimens connus de l'art calligraphique, le mode des mots groupés étant d'ailleurs d'origine grecque, et il nous suffirait de signaler la beauté exceptionnelle de l'ornementation si nous nous arrêtions à un examen superficiel; mais il y a ici une observation intéressante à faire relativement à la nature du décor représenté par cette peinture, laquelle n'a point le caractère d'une ornementation de fantaisie, et prend une valeur archaïque d'autant plus significative que, une fois de plus, on peut voir en cette miniature un véritable produit industriel. Nous n'avons point à refaire ici l'espèce d'historique esquissé dans la notice de notre planche ayant pour signe la *charnière*, et relative à l'éducation des illustrateurs des manuscrits à ces hautes époques du moyen âge, et à l'initiation de ces artistes à tous les secrets du métier de l'orfèvre, ni à répéter non plus ce qui est indiqué dans la notice de la planche ayant pour signe le *dé à jouer*, où il est parlé des émaux en résille sur verre, en y faisant remarquer, à propos d'exemples datant du quinzième siècle, que le procédé semble remonter à des temps antérieurs. Cette présomption se trouve confirmée ici, et l'emploi du procédé s'affirme nettement dans cette peinture; on y retrouve, en effet, les pièces de couleur changeante, égayées de paillons, de forme rectangulaire et collées sous le verre, exactement comme dans les productions italiennes; ici, le genre se complète par les dorures d'un fond commun aux deux lettres initiales, et par des peintures sur apprêt ayant, vraisemblablement, subi la cuisson des

émaux; enfin cette petite glace ainsi décorée est encadrée par une bordure de métal également enrichie d'émaux opaques, ce cadre paraissant s'effacer en bizeau, de manière à laisser au verre épais toute sa valeur.

C'est sur de la verrerie apportée de Syrie, à laquelle pendant tout le moyen âge, et quel que fût le lieu de sa fabrication, on donnait le nom générique de verrerie de Damas, que l'on faisait ces beaux travaux. Malgré les rapports de ces émailleries avec celles des lampes merveilleuses de la Syrie chargées de légendes en caractères ornés de rosaces et d'arabesques d'émail aux couleurs les plus vives, se détachant sur un fond doré, et parfois les ornements fleuronnés admettant des animaux héraldiques, des lions, des aigles, des martichores, etc., dont on fixe la meilleure époque au onzième siècle, on ne saurait voir dans les productions européennes de ces temps une imitation servile du travail asiatique. M. E. Rey, dans ses *Recherches historiques et géographiques sur la domination des Latins en Orient* (Paris, 1877) signale que « les procédés furent si longtemps imparfaitement connus, que les manufactures vénitiennes de Murano et de Rialto, alors qu'elles tiraient leurs verres bruts de la Syrie pour les refondre et les mettre en œuvre, durent appeler à elles des ouvriers syriens pour en recevoir les leçons que ces artisans étaient seuls en état de donner, en divulgant les procédés orientaux ».

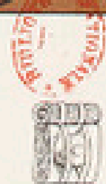
Les émailleurs des provinces rhénanes, usant des verreries de Damas, n'auraient point eu besoin de cette divulgation des secrets du métier, et les différences qui existent entre leurs travaux et les produits orientaux s'expliqueraient par ce fait qu'un élément de même qualité a suggéré des deux parts une même ingéniosité. Quant à mettre en question l'existence du mode à cette époque en Allemagne, on ne le saurait guère en voyant notre exemple peint, car il serait plus que singulier qu'un miniaturiste eût représenté un objet orné sur un mode à lui inconnu, et qui n'aurait point existé dans le milieu dont l'industrie lui était familière. Il paraît certainement beaucoup plus simple et plus sûr d'admettre qu'il y a là une indication précise sur l'un des emplois de la verrerie des Syriens, ou du verre de Kadesia, dit « le verre de l'Irak », d'une qualité encore supérieure, qui furent un des articles de commerce les plus importants de ces contrées de l'Asie avec l'Europe, et que, si cette riche plaquette n'a point été fabriquée réellement, elle représente, tout au moins, un type de fabrication à l'usage des émailleurs dans nos contrées, vers la fin du douzième siècle.

Le procédé est éminemment décoratif, et les ombres des rinceaux d'ornement remplis d'émaux opaques se jouant dans la transparence et l'épaisseur du verre devaient faire d'une plaquette de ce genre une joaillerie des plus animées, tout en étant d'un effet plus contenu que celui des émaux translucides des grandes verrières de la même époque.



Taillefer, lith.

Imp. Firmin Didot & Cie Paris



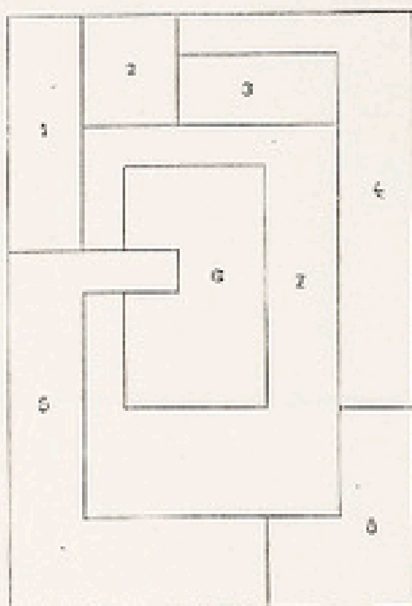


MOYEN AGE.



ORNEMENTATION DES MANUSCRITS. — VIIIE-XIIIE SIÈCLES.

RINCEAUX DIVERS, LE DÉCOR EMBLÉMATIQUE.



N° 3.

Motif formé d'entrelacs du genre celtique. Emprunté aux *Évangiles de Charlemagne*, manuscrit du huitième siècle provenant de l'ancien monastère et prieuré royal de Saint-Martin des Champs, à Paris. École gallo-franque, en vigueur de 700 à 950. (Bibl. nat. de Paris.)

N° 2.

E, initiale tirée d'un manuscrit allemand de la seconde moitié du onzième siècle. Évangéliaire latin écrit pour l'usage de l'abbaye de Luxeuil, en Franche-Comté. (Bibl. nat. de Paris.)

N°s 1 et 4.

Fragments d'encadrements de pages provenant d'un manuscrit de la bibliothèque Harléienne, n° 2,800, au British Museum. Ces motifs figurent dans la première partie d'un *passional*, ou confection de la vie des saints en 3 volumes. Ce sont de magnifiques spécimens calligraphiés vers la fin du douzième siècle. Les couleurs en sont très simples et ne couvrent que les fonds, ainsi qu'il convient à leur caractère, qui est celui des belles pentures en ferronnerie de l'époque. Selon Henri Shaw, il y a tout lieu d'attribuer à ce manuscrit une origine allemande. Il aurait été écrit pour le monastère d'Arrinstein, situé dans le diocèse de Trèves sur les bords de la Lahn, à une lieue environ de Coblentz.

N°s 5 et 7.

Entourages de pages dont les motifs sont empruntés à un autre manuscrit de la collection harléienne au British Museum. Bible en 2 vol., n°s 2798-2799, calligraphiée vers la fin du douzième siècle ou au commencement du treizième pour les fondateurs du couvent de Sainte-Marie et Saint-Nicolas d'Arrinstein. L'origine serait donc la même que celle des n°s 1 et 4, c'est-à-dire allemande.

Cette bible était un de ces manuscrits précieux et vénérés que, selon un usage général au moyen âge, on prenait soin de préserver de toute profanation par des anathèmes rigoureux, inscrits dans le volume. Si l'objurgation se mesurait sur la valeur de l'œuvre, on pourrait en juger ici par la dureté remarquable de l'anathème inscrit en terminant ce travail, riche de qualités de premier ordre. « Si quelqu'un dérobe ce volume, dit le latin, qu'il meure de mort violente, qu'il soit rôti dans la poêle, que les fièvres et le mal caduc le dévorent, qu'il soit roué et pendu. Ainsi soit-il ! » Ces deux ornementations offrent, en outre de la beauté ample de leurs fermes rinceaux, l'intérêt d'une intention emblématique. Le n° 7 est l'entourage de la page où commencent les prophéties de Jérémie ; sur la bande que tient le prophète, le manuscrit porte dans l'original l'inscription : *Verba Jeremie*, paroles de Jérémie. Dès le début des célèbres lamentations qui durèrent 45 ans, Dieu promet à Jérémie de le rendre comme une colonne de fer et un mur d'airain, et de faire en sorte qu'il demeure toujours ferme et inébranlable, quelques efforts que tous ses ennemis ensemble fassent contre lui ; c'est ce que l'artiste a exprimé par l'attitude intrépide du prophète, sachant que Dieu est avec lui, et foulant aux pieds le dragon dont l'ornemaniste a su faire un superbe motif de décoration, vivant et parlant, car le riche rinceau qui jaillit de la gueule du monstre, c'est le langage de l'esprit du mal.

Le fragment, n° 5, est emprunté à la page du même volume qui concerne le 4e livre des Rois. Il semble que ce soit Élie ou Élisée qui prophétise, la bouche largement ouverte, et avec une abondance

magnifique dont le langage est figuré par le déroulement du rinceau qui sort de la bouche prophétique, etc., etc.

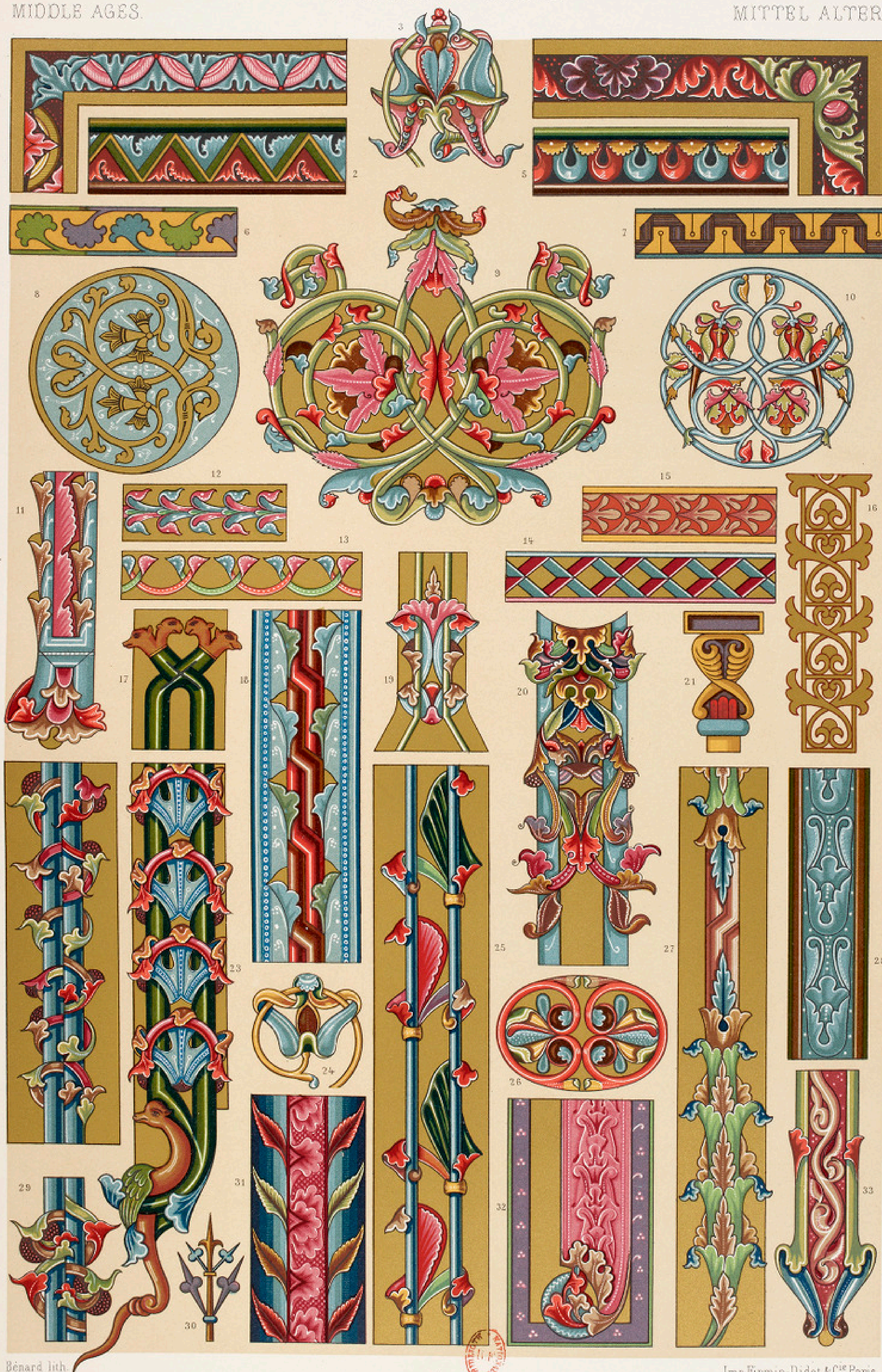
N° 6.

Entourage de page, dont les fragments sont faciles à reconstituer pour former l'ensemble régulier. Ce motif est du douzième siècle, et provient du missel à l'usage de l'ancienne abbaye de Saint-Maur les Fossés, diocèse de Paris. (Manuscrit de la Bibl. nat.)

N° 8.

Motif d'entourage à répéter en contre partie, d'après le missel de Saint-Denis, également du treizième siècle. Ces deux derniers exemples typiques ont été classés par les autorités archéologiques dont il est parlé dans la planche moyen-âge, ayant pour signe la *fourche*, comme représentant *l'école de Paris* (Paris, Saint-Denis, Meaux et Chartres) subissant les influences orientales pendant la période ogivale primaire, de 1200 à 1300.





Bénard lith. Imp. Firmin-Didot & Cie. Paris.



MOYEN AGE.

PEINTURES DES MANUSCRITS, VIIIE, XIIE SIÈCLES.

RINCEAUX, MONTANTS, ANGLES, BORDURES, ETC.

Selon Viollet-le-Duc, ce fut du neuvième au douzième siècle que du sol des Gaules, des bords de la Saône, de la Marne, du Rhin, de la Loire et de la Seine, se répandirent les premières notions d'art dans l'Europe occidentale, l'Italie comprise, « n'en déplaise à ceux qui veulent que les arts occidentaux soient sortis d'Italie depuis l'empire romain. » (*Entretiens sur l'architecture*, page 202.)

Les superbes fragments de l'école de Cantorbéry que contient notre planche sont de nature à confirmer cette affirmation, en étendant encore vers le nord occidental de l'Europe l'influence signalée.

Dans la classification des diverses écoles de peinture des manuscrits, établie par Sylvestre, Champollion-Figeac, M. Ferdinand Denis, Horace de Viel-Castel, et A. de Bastard, on voit que de la rencontre, de la fusion de l'école méridionale et de l'école anglo-saxonne, serait née, vers 800, l'école franco-saxonne.

Pendant la période romane, et sous une influence byzantine, on vit, de 950 à 1200, se produire l'école romane-française, et de 1000 à 1200, la romane-allemande.

L'ogivale primaire ne date que de 1240.

Nous suivrons, autant que possible, l'ordre chronologique dans nos désignations.

N° 16. — Tiré de la Bible, dite de Lothaire. — Bibl. nat., 750-800 (école gallo-franque).

N°s 15, 21, 30. — Manuscrit latin, n° 269. — Bibl. nat., 900-950.

N°s 6 et 7. — Manuscrit latin, n° 8878. — Bibl. nat., 980.

N°s 1 et 4. — Manuscrit latin, n° 278. — Bibl. nat., 1100 (gréco-lombard).

N°s 8 et 10. — Manuscrit latin, n° 8873. — Bibl. nat., 1100.

N°s 9, 11, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33 (les n°s 17 et 23 marchent ensemble; le n° 17 est l'aboutissant du motif). Manuscrit n° 5, A.L, Biblia sacra en trois volumes in-folio atlantique. — Bibl. Sainte-Geneviève, 1150 (gréco-anglais).

Ce manuscrit, écrit par Manérius, écrivain de Cantorbéry, et l'un des maîtres de l'école de ce nom, est regardé comme un type rare et précieux du style gréco-saxon de l'époque. — Ses ornements ont des rapports avec ceux du célèbre manuscrit d'Ethelgar, qui se trouve à la Bibl. publique de Rouen. — Toutefois, dans la série de Manérius, il se rencontre des agencements d'un caractère ingénieux et mâle, comme les n°s 22, 23, 17 et 29, dont on peut dire la forme nouvelle et inconnue; le n° 25 est aussi une forme nouvelle, une expression byzantine profondément modifiée par le génie saxon. On voit naître dans ce dernier exemple, les belles bordures en crosse des beaux vitraux de nos cathédrales. La crosse elle-même se rencontre au n° 32.

N°s 2, 5 et 3. — Manuscrit latin, n° 8959. — Bibl. nat., 1150.

N°s 12, 13 et 14. — Manuscrit n° 212, fonds Saint-Victor. — Bibl. nat., 1190 (français).

Dessins de M. Henri Gard.

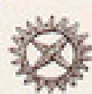




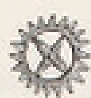


Taillefer, lith.





Imp. Firmin Didot & Cie Paris



MOYEN AGE.



LE DÉCOR DES TISSUS DU CARACTÈRE GRECO-SYRIEN.

ESQUISSE HISTORIQUE.

1 2

3 4

L'importation en Occident des étoffes orientales, dont les plus belles venaient de Constantinople, Jérusalem, et de quelques villes grecques qui paraissent surtout en avoir été les entrepôts, remonte haut dans le moyen âge, et pendant des siècles leur physionomie ne paraît guère s'être modifiée. Jusqu'à la fin du treizième siècle, chez nous, les ouvriers européens n'étant presque encore que des apprentis des tisseurs de l'Orient, tout ce que produisirent les fabriques occidentales reste à peu de chose près du domaine des contrefaçons, personne n'osant s'y affranchir du style grec, persan, égyptien. De sorte que, au sujet des *camocas*, du nom que l'on donnait, pendant le quatorzième siècle, aux draps de soie d'un satin épais, dont les plus beaux étaient à dessins obtenus par le tissu, on peut remarquer que la facture de leur décor appartient souvent à des époques bien antérieures.

Selon divers auteurs, l'importation des soieries orientales aurait été en pratique dès l'époque mérovingienne; cependant ce fait reste douteux, tout au moins en ce qui concerne la nature exacte des tissus importés. Quelle que soit d'ailleurs l'époque où ces étoffes dans leur splendeur apparurent en Occident, elles y causèrent une profonde admiration. Aux douzième et treizième siècle, on attachait encore du merveilleux à leur fabrication. Elles provenaient d'une île habitée seulement par des femmes dirigées par des fées, et les étoffes de soie changeantes étaient fabriquées par ces ouvrières privilégiées ou par des nains. (Viollet le Duc, *Dict. du mobilier.*)

Au temps de Charlemagne, les Vénitiens et les Juifs, qui faisaient seuls le commerce des étoffes de soie, donnèrent une extension assez large à leurs importations; elles étaient néanmoins restreintes quant à la qualité des produits, car à ces époques les plus beaux tissus de l'Orient ne pouvaient parvenir en Occident qu'à titre de présents diplomatiques. C'est à partir des Croisades que ce mouvement paraît avoir pris son essor définitif.

Dès l'époque byzantine, les étoffes de soie fabriquées en Syrie jouissaient de la plus belle réputation ; c'est à Damas que cette industrie aurait pris d'abord son plus grand développement, pour s'étendre ensuite aux villes de Tyr, de Tripoli, d'Antioche et de Tarse, lesquelles étaient en grand renom au douzième siècle, tant en Orient qu'en Occident, pour les draps de soie qu'on y fabriquait. Ceux de Tyr, *cendes* ou *cendeaux*, du nom que leur donne Edrisi, qui écrivait au douzième siècle, passaient pour les plus beaux de la Syrie; ils paraissent du même genre que l'étoffe fabriquée à Tripoli, laquelle semble avoir été une espèce de taffetas assez semblable au samit, autre étoffe de soie tissée à six fils, et qui, dit Francisque Michel (*Hist. de la soierie*), moins le brillant, rappelle le satin. La solidité du samit le faisait employer à faire des dalmatiques et autres ornements d'église.

Antioche et Tarse fabriquaient, outre les plus riches tissus de soie unis ou moirés, des brocarts qu'Edrisi désigne sous les noms de *destouri*, *isphaani* et autres, des diasprés et des draps de soie, décorés de figures de fils d'or et d'argent tissés dans la trame. En Occident, où ces étoffes étaient fort prisées, on en faisait des vêtements sacerdotaux, des ornements d'église, ainsi qu'en témoignent nombre d'anciens inventaires. Or, comme Guillaume de Tyr fait observer que sous la domination musulmane le commerce et la pratique des arts mécaniques demeurèrent l'apanage constant des habitants Syriens d'Antioche, et que, quoique cette ville eût fréquemment changé de maîtres entre le septième et le douzième siècle, on ne cessa d'y conserver toutes les traditions de l'industrie grœco-syrienne, la filiation des arts eux-mêmes se trouve établie par l'historien.

Les Arabes conquérants de la Perse, de la Syrie, d'une partie de l'Afrique, qui prirent la Sicile, et qui, avec les Maures envahirent l'Espagne au huitième siècle, apportèrent ces industries dans le midi de l'Europe. La fabrication des tissus de soie était florissante en Sicile au temps de leur domination, c'est-à-dire avant la conquête des Normands. Lorsque, au douzième siècle, et après son expédition en Grèce, Roger, roi de Sicile, installa à Palerme des esclaves grecs, ouvriers en soie, qui furent chargés d'enseigner à ses sujets l'art de tisser la soie, de façon que c'est à partir de cette époque que la fabrication des tissus de soie cessa d'être un monopole fructueux pour

les manufactures de l'Orient, ce souverain ne faisait que réveiller une industrie locale, tombée en un certain état d'infériorité, puisque, ainsi que le consigne Francisque Michel, les émirs de Palerme envoyèrent à Robert Guiscard des présents parmi lesquels se trouvaient des « *pailles copertez a ovre d'Espaingne* »; c'est un fait dont le commentaire est facile : pour que l'on fît cet emprunt à l'étranger, lorsque fonctionnaient les manufactures nationales, c'est que les produits de l'Espagne étaient alors très supérieurs à ceux de la Sicile. Quant à la valeur des productions des Maures d'Espagne, les descriptions du pompeux château de Zarah, la favorite d'Abdérame, le premier calife de Cordoue, disent assez hautement ce qu'était l'industrie des étoffes tissées d'or et de soie « représentant des plantes et des animaux divers », signalées avec insistance parmi toutes les magnificences de ce merveilleux palais. Enfin le caractère intime de toutes ces décorations en tapis et en étoffes se discerne sans peine; pour le dernier des Omeïyades, prince de la famille de Mahomet, toutes ces productions étaient autant de souvenirs de l'empire d'Orient, de son industrie et de ses arts avec leur expression la plus complète.

Nos n°s 1 et 2 proviennent du portefeuille laissé par Prisse d'Avesnes. Le n° 2 est le fragment d'une bordure à répétition dont le rinceau est ingénieusement mouvementé; chaque division est occupée tour à tour par un aigle et par un lion. C'est un travail d'orfroi, d'un caractère éminemment byzantin, dont aucune annotation n'indique d'ailleurs l'origine.

Le n° 1 comporte la bordure et le décor de fond d'une chasuble conservée à Saint-Rambert-sur-Loire.

Cette étoffe diaprée en mi-parti, cramoisi et violet, produisant une espèce de pourpre dont le violet semble accuser les plis, c'est-à-dire du plus riche aspect selon la vieille opulence byzantine, est un des plus beaux spécimens des dessins tissus dans la trame que l'on puisse rencontrer; les animaux affrontés qui se succèdent sont tout à fait de tradition syrienne, les méandres divisionnaires bordés de petites postes sont de genre grec, enfin la bordure isolée rappelle les plus jolis méandres mauresques. Prisse d'Avesnes a annoté ce dessin comme étant celui d'une étoffe arabe, ce que probablement on doit entendre comme une fabrication faite sous la domination des arabes. La réduction de ce modèle est au sixième de la grandeur originale.

Le n° 3 provient du trésor d'Aix-la-Chapelle; il offre un exemple des plus intéressants du décor continu, mais sans contrepartie.

Ainsi que le doivent être les idées vraiment mères, l'agencement trouvé pour exprimer celle dont il s'agit ici, est de ceux que l'on pourrait utiliser sous toutes les transformations du style. Cette ornementation exprime d'abord nettement la destination toute sacerdotale de l'étoffe et son caractère chrétien, tout en restant dans la forme de certains types consacrés au temps du paganisme. La tige enroulée en crosse et portant un bouton de fleur, c'est l'évolution de la crosse du pasteur; quant au bouton que des anses transforment en vase, c'en est comme la fleur naturelle, le *krossos*, né chez les Grecs qui le nommaient χρωσσός, et qui était large et ventru, un peu rétréci à son orifice, avec ou sans couvercle; qui avait deux anses, et quelquefois quatre, servant à le suspendre, car son pied en pointe plus ou moins arrondie n'était pas de ceux qui portent. Le krossos, récipient pour l'eau et aussi pour les cendres funéraires, servait comme *hydrie* ou comme *urna feralis*, et sans avoir le pied bien assis du *kotyle* à anses, servant à la consécration du vin, et que, suivant Athénée, on employait dans les mystères, il avait en tout le reste une physionomie fort approchante de celle de cette espèce de mortier d'où sortaient les précieux amalgames. Les trois hosties qui apparaissent au dessus de chacun de ces vases, confirment avec une ingénieuse clarté le caractère définitif de cette décoration. C'est le pain consacré dans lequel Jésus-Christ est réellement incorporé quand le prêtre a prononcé les paroles sacramentelles. Leur triple image rappelle en même temps le mystère ineffable de la Trinité. Enfin le dessin en croix du point intermédiaire achève le symbolisme chrétien. Le fond rouge de l'étoffe, apanage des rangs les plus élevés, contribuait à mettre les pontifes au niveau des souverains, et le vert de l'ornementation, d'un principe végétal, se trouve doublement bien en place, de par la loi des couleurs complémentaires.

Peu de décors sont aussi réfléchis, ou du moins expriment la réflexion aussi ingénieusement et aussi clairement avec le langage presque unique des rinceaux d'ornement.

N° 4. Étoffe de la collection de M. Basilewsky.

Les étoffes de soies de couleurs diverses mêlées à l'or et même aux perles semblent avoir été longtemps réservées aux vêtements sacerdotaux. Le tissu présent paraît être un de ces samits à l'usage de la noblesse qui servaient pour les bliauts, les robes de dessus, les manteaux, les cottes longues que, dès la fin du douzième siècle, les chevaliers portaient par-dessus l'armure de mailles. Le dessin est de proportion pour ces emplois; il n'est réduit ici que de moitié. Sous l'unité de bon goût de ses nuances bleu-vertes, le décor de cette étoffe est des plus opulents, et l'on y rencontre une disposition typique signalée par Viollet le Duc comme un caractère de l'antique tradition orientale, c'est la façon dont les couples d'oiseaux et de renards s'y trouvent affrontés, c'est-à-dire avec l'*hom* entre eux deux. Ce génitif indique-t-il l'*homologus* des géomètres, « qui a les côtés semblables » ou l'*homœomeria*, la ressemblance, l'uniformité des parties? on peut le prendre dans les deux sens, et l'avis est utile.

Nous devons une partie de nos renseignements aux *Colonies franques de Syrie aux XIIe et XIIIe siècles*, par M. E. Rey; Paris, 1883. Alp. Picard, éditeur.



Schmidt lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie Paris

V



ROMANO-BYZANTIN.

MOSAIQUES ÉMAILLÉES ET EN PIERRES DURES.
PAVAGES ET RECOUVREMENTS.

N°s 10, 15, 16, 18 et 20. — Fragments du pavage de la basilique de Sainte-Marie in Cosmedin, à Rome (*cosmedin*, en grec, *ornement*). Sainte-Marie *ornementée*, dut son surnom à la magnificence avec laquelle, en 728, le pape Adrien Ier la fit décorer. Le style de ce pavage, en mosaïques exécutées en porphyres et marbres précieux, et couvrant toute la superficie de la nef principale de l'église, se reporte au siècle du pontife.

N°s 9, 11, 12, 13, 14, 17, 19 et 21. — Mosaïques d'un genre analogue, où les marbres les plus rares, les jaspes, des porphyres et des serpentines sont employés. Celles-ci se trouvent dans le chœur de l'église de Saint-Benoît-sur-Loire (département du Loiret), mais elles y ont été apportées d'Italie au seizième siècle par le cardinal Ant. Duprat, qui, à cette époque, fit exécuter des réparations importantes dans cette église.

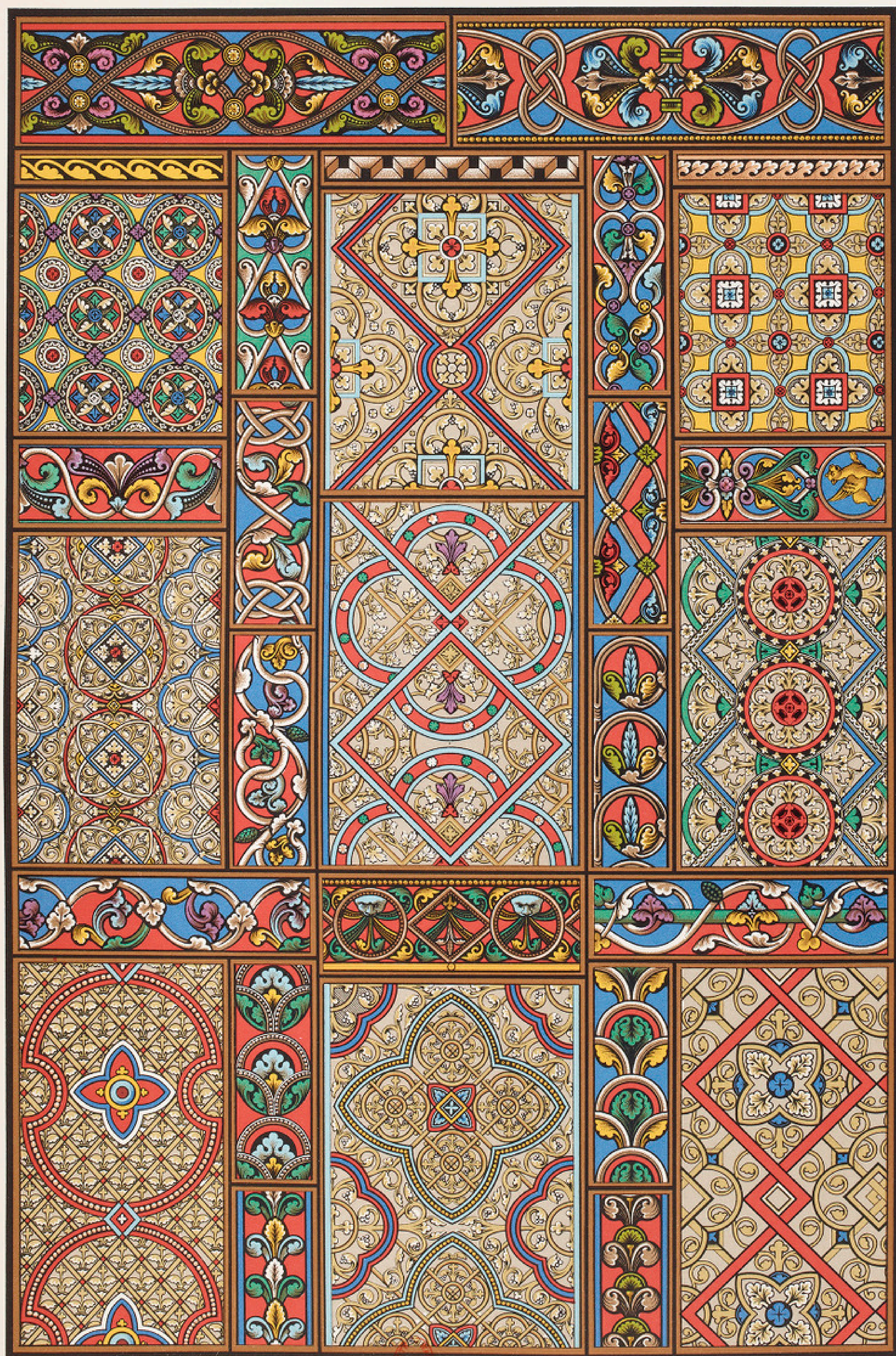
N°s 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8. — Mosaïques émaillées, de la famille des recouvrements à dessins géométriques, en pièces de rapport, de la chapelle Palatine à Palerme, laquelle est de la première partie du douzième siècle. Spécimens provenant de l'église Sainte-Césarée, à Rome.

Ces beaux ornements où les porphyres, à la stabilité monumentale, à la couleur grave, font valoir par le contraste l'or et les tons de l'émail, ne se rencontrent guère qu'en Italie. Ce genre de mosaïques présentait de grandes

difficultés d'exécution, soit qu'il s'agît d'une incrustation pénible dans le marbre, soit en raison des petites dimensions des dessins géométriques qui y sont formés, ce qui exigeait une extrême précision dans toutes les pièces de rapport. Les travaux de ce genre eurent beaucoup de succès pendant les douzième, treizième et quatorzième siècles, dans tous les États romains particulièrement; et, pour la plupart, ils furent exécutés dans les cloîtres par les moines. Les abbés des grands monastères de l'Italie, particulièrement Didier, abbé du Mont-Cassin, firent établir, au onzième siècle, des écoles de mosaïques dans leurs maisons religieuses.

La mosaïque en pièces de rapport suivant une ordonnance géométrique enfanta une marqueterie parfaitement analogue, que l'on faisait en bois ou en ivoire pour décorer les meubles portatifs. Cette marqueterie était d'une finesse extrême, si grande que, les fibres du bois s'opposant à la possibilité de tailler des pièces de rapport aussi exiguës qu'on le voulait, on n'y employa plus guère que l'ivoire, teint préalablement en vert ou en quelque autre couleur durable. Cette industrie se pratique encore aujourd'hui en Perse, où ce genre de décoration n'a point cessé de plaire. Comme il ne paraît pas probable que le mode de cette marqueterie ait passé de l'Italie en Perse, on peut croire, au contraire, que c'est l'Orient qui nous a transmis ce genre de mosaïques rentrant parfaitement, du reste, dans le système de décoration des pavés asiatiques, que les auteurs nomment *opus alexandrinum*, et qui fut en usage dans les églises de l'Orient et de l'Occident depuis les premiers siècles chrétiens jusqu'au milieu du moyen âge, ainsi que l'a constaté Viollet-le-Duc, à propos de l'un des chefs-d'œuvre du genre, le siège épiscopal dans l'église de Saint-Laurent, hors les murs de Rome, travail du treizième siècle.

Les n°s 10, 15, 16, 18 et 20, sont reproduits d'après Hessemer. Les autres font partie de la collection des *Monuments historiques,* dans laquelle des dessins de l'église de Saint-Benoît sont de M. Lisch, architecte.



Bauer lith. Imp. Firmin-Didot & Cie. Paris



MOYEN AGE.



VITRAUX COLORÉS DES XIIE, XIIIE ET XIVE SIÈCLES.
LA FENÊTRE OGIVALE DÉCORÉE EN RINCEAUX D'ORNEMENTS.

LA JOAILLERIE DANS L'ARCHITECTURE. — DE CERTAINES UNITÉS.

Bordures. — Nos 1 et 2. — Cathédrale d'Angers.

Bordures et bordurette. — Nos 3, 9, 14, 15, 16, 24, 27 et 28. — Cathédrale de Bourges.

Fonds nos 23 et 29. — Même provenance.

Bordures et bordurette. — Nos 5, 7 et 18. — Cathédrale de Chartres.

Bordures. — Nos 10 et 11. — Saint-Rémi à Reims.

Fond. — No 6. — Même provenance.

Bordures. — Nos 20 et 22. — Cathédrale de Sens.

Fonds. — Nos 12, 13, 17 et 26. — Même provenance.

Bordure. — No 25. — Cathédrale de Soissons.

Bordure et bordurette. — Nos 4 et 21. — Cathédrale de Strasbourg.

Fond. — No 8. — Cathédrale de Reims.

Fond. — No 19. — Salle capitulaire de Salisbury.

Aux douzième, treizième et quatorzième siècles, dit Batissier, les vitraux faisaient partie intégrante de la construction, et n'avaient point d'autre prétention que de contribuer à l'effet de l'œuvre de l'architecte. La peinture sur verre n'était point un art à part, comme elle le devint au quinzième siècle.

Pour faciliter l'emploi raisonné des types dont se compose notre planche, il est utile d'indiquer la théorie de la décoration de la fenêtre ogivale en simples rinceaux d'ornement, dont les principes fondamentaux confirment l'assertion générale émise par l'auteur de l'histoire de l'art monumental.

L'ornementation de la verrière d'une fenêtre se compose de deux éléments distincts, dont le rôle diffère essentiellement.

La bordure qui épouse la forme architecturale, en suivant l'ogive, est une parure n'ayant point pour fonction d'éclairer. Sa nature est celle d'un galon meublé par une orfèvrerie émaillée, fixée sur un fond de velours ou de soie, de tons pleins et puissants, comme on en usait dans les costumes du temps, où l'orfèvrerie appliquée sur les ceintures et les galons était nécessairement articulée pour offrir la souplesse nécessaire. Le type convenait parfaitement pour le galon de l'architecture ogivale, qui avait à s'infléchir dans les sommets.

Avec la mise en valeur par des fonds énergiques des émaux de cette orfèvrerie-joaillerie, la bordure appartenait au moins autant à l'architecture qu'à la verrière, à laquelle elle servait d'encadrement. Ample affirmation de la forme de la pierre qui venait en quelque sorte aboutir à cette belle marge par des angles rabattus en oblique, la bordure, liée immédiatement à la construction, en était surtout la parure; c'était une extension idéale

des filets de l'architecture, tout à fait magnifique lorsque le galon d'orfèvrerie accompagne de chaque côté le montant menu qui sépare les fenêtres dans les travées, où il s'en trouve deux, trois et quatre, produites par les arcades géminées, résultant de l'ordonnance de quelque grande arcature générale.

La bordurette était un galon de petite largeur, orné d'un dessin courant. On en usait pour élargir la bordure en lui conservant son unité, et sans rien enlever à la délicatesse de l'orfèvrerie-joaillerie fixée sur le galon principal. La bordurette, qui est une extension du galon, est toujours placée à l'intérieur, de façon qu'elle confirme aussi ce qui a été dit sur le caractère de la bordure d'orfèvrerie, qui est surtout la marge de l'architecture. C'est particulièrement dans les bordures que le verrier recourait à tous les expédients propres à seconder l'effet à obtenir; les morceaux de verre teints dans la masse qui formaient les fonds unis, généralement bleus et rouges, parfois verts, étaient non seulement dépolis d'un côté pour affaiblir l'activité de la lumière; mais souvent on les doublait pour leur procurer plus d'accent, et plus souvent encore, on y couchait de la peinture pour leur donner une opacité relative, de manière à assurer par la vigueur des fonds l'éclat des émaux de la joaillerie que portaient les galons.

La nature du décor de la partie principale et centrale de la baie de la fenêtre était basée logiquement sur la fonction d'une fenêtre qui doit éclairer. Le type du vitrage laissant passer le jour mesuré est emprunté à la soierie blanche surtout, damassée en petits dessins du mode oriental (n° 23). C'est sur cette trame de fond que sont disposés les grands linéaments d'un décor en couleur, figurant des motifs brodés ou en appliques, parfois enrichis de perles et de festons; le tout composant, par les juxtapositions factices sur le tissu du fond, un store de soie agrémenté par un grand décor en couleurs du principe vertical.

Il en résulte que l'ornementation des verrières des fenêtres décorées en rinceaux distribués sur un plan unique, et leur formant une clôture rationnelle, en procurant à l'édifice un jour particulier, enchanteur, se composait de deux éléments distincts, quoique tous deux fussent également empruntés à la parure du vêtement de l'homme, selon la mode du temps, c'est-à-dire, les larges galons enrichis d'orfèvrerie-joaillerie émaillée, et les belles soieries lustrées, damassées dans la trame, et recevant des dessins en couleurs. Ce décor, plus ou moins translucide, avait donc quelque apparence d'une clôture tissée; et c'est ce que le sagace Emeric David avait senti, lorsqu'il indiquait qu'il semblait que la verrière colorée fût une tapisserie merveilleuse, supprimant les murs. Notre propre investigation confirme plus nettement qu'on ne l'a fait jusqu'ici la justesse de ce pressentiment.

En somme, la lumière, animant le vitrail de la fenêtre, en faisait ressortir les colorations avec de sensibles différences d'éclat; sa plus grande intensité était réservée pour la joaillerie, disposée sur des fonds propres à seconder l'effet d'une ornementation supposée métallique et traitée en un bas-relief animé par des émaux translucides. La plus grande diaphanéité du verre était nécessaire pour cette bijouterie dont, par le contraste, la vigueur du fond du galon faisait valoir la fermeté et la translucidité. Par ses dessins détaillés, la joaillerie était une parure trop délicate pour inquiéter l'œil d'une façon blessante; du reste, c'était pour n'en point agrandir l'échelle que l'on recourait à la bordurette lorsque l'on voulait élargir le galon; les verriers sachant très bien qu'il ne faut pas trop agrandir le passage des rayons lumineux, qui, grossissant tout, seraient devenus trop excessifs et auraient dénaturé leur joaillerie, en lui enlevant sa délicatesse. Quant au vitrage éclairant, sa lumière était tamisée dans le fond général par des dépolis; ce fond était légèrement mouvementé par des lignes croisées qui, dans la grisaille, simulaient la trame entre les dessins des petits damas. Les émaux des grands linéaments de cette espèce de store, fournis par des verres colorés dans la masse et non dépolis, prenaient une tendresse de ton favorisée encore par le milieu ambiant.

On n'en saurait douter, c'était l'architecte qui indiquait lui-même la largeur à donner aux galons d'orfèvrerie, selon la nature plus ou moins svelte de la construction en pierre; et c'est par cette marge riche, vigoureuse et étincelante, qu'il complétait la physionomie de son édifice à l'intérieur. Le galon d'orfèvrerie que pouvait fournir le verrier était une manifestation d'une autre sorte, mais poursuivant le même but que celui du sculpteur taillant dans la pierre les plantes rampantes des moulures, les ajourés des dais, et faisant circuler dans l'air extérieur la floraison des pignons, les crosses des arceaux et le dentelé des balustrades. Orner, chacun avec ses moyens propres, faire une parure avec les ressources d'industries diverses, telle était la recherche commune. Enfin le galon large, opulent, était nécessaire pour tirer une magnificence des tiges en pied droit séparant les fenêtres; leur structure aurait paru trop maigre, leur élégance trop sèche, sans le beau et double galon épousant ces tiges de pierre qui devenaient le nerf de cette union. Le galon de la verrière des fenêtres était, pour l'architecte, inséparable de la composition de son monument à l'intérieur.

Avec ses types, plus ou moins byzantins, le bagage de l'ornemaniste des verrières ne s'enrichit réellement que par la variété des combinaisons qu'il en tire. L'artiste qui traçait les cartons sur lesquels opérait l'artisan devait obéir aux nécessités du métier, et se préoccuper de faciliter par la simplicité des contours le travail de l'ouvrier découpeur du verre; car un vitrail dans son ensemble n'était qu'un énorme jeu de patience, composé

de morceaux de verres teints dans la masse ou colorés à la main, et d'autres parties avec la *drague,* le pinceau long et effilé du métier, avec lequel on indiquait en gris, en brun ou en noir sans éclat les détails intérieurs de l'ornementation que la *recuisson* vitrifiait comme les autres pièces. Lorsque chacun de ces découpés de dimensions diverses et de toute forme était établi, on en faisait un assemblage en les agençant dans des tiges ou joints de plomb qui dessinaient avec une utile fermeté le contour des motifs. L'ensemble était consolidé par une armature générale en fer.

Les artisans étaient certainement de deux ordres, le bordurier ayant à faire œuvre de peintre pour faire valoir l'ornementation des joailleries modelées en relief. Les autres avaient surtout à s'occuper des découpés moins compliqués et généralement de plus grande dimension dans le vitrage éclairant. De simples manœuvriers suffisaient à cette tâche, où, pour les guider avec plus de sûreté, les grandes lignes des cartons sur lesquels ces manœuvriers opéraient résultaient surtout de l'emploi de la règle et du compas. Cependant malgré les facilités procurées à l'artisan par le soin judicieux de l'artiste, le travail des ouvriers découpeurs du verre était encore singulièrement compliqué, car ce ne fut qu'au seizième siècle que les verriers apprirent à employer le diamant pour découper le verre.

Jusqu'alors la taille des vitres fut une opération assez difficile, et une tâche véritablement ingrate. « On employait à cet effet, dit Le Vieil, une pointe d'acier ou de fer trempé très dur, que l'on promenait autour du trait, en appuyant assez fort pour qu'elle fît impression dans le verre ; on humectait ensuite légèrement le contour entamé ; on appliquait du côté opposé une branche de fer rougie au feu, qui ne manquait pas d'y former une *langue* ou fêlure, qui, par l'action de la chaleur du fer, se continuait autour de la partie entamée. Alors, à l'aide d'un petit maillet de buis, dont on frappait les contours de la pièce de verre tracée, elle se détachait du fond sur lequel elle l'avait été. S'il restait du superflu, on l'enlevait avec une espèce de pince ou des griffes de fer, ou, comme nous l'appelons à présent, un *grésoir* ou *égrisoir.* »

L'activité des verriers ne paraît point avoir été cependant entravée par ces difficultés, car la tâche accomplie par eux fut immense ; et d'ailleurs, aussi bien en ce qui les concerne, que pour toutes les autres branches de l'industrie, on ne comprendrait pas, sans le témoignage des contemporains, comment on a pu se procurer le personnel suffisant pour effectuer, presque simultanément, les grandioses constructions religieuses dont la magnificence extérieure et intérieure a donné à l'Europe sa plus puissante physionomie architecturale.

L'histoire explique comment, par ce temps de croisades, l'œuvre magistrale a néanmoins été poursuivie avec une singulière vigueur, et, en quelque sorte, avec l'aide des croisades mêmes, puisque c'est en attribuant aux artisans des églises les indulgences que gagnaient les hommes qui partaient pour la croisade, que les papes ont stimulé le zèle de la foule des ouvriers dont le clergé avait besoin pour la reconstruction des églises, appelées à remplacer les anciens édifices en bois. Ce fut une poussée vertigineuse, dont il suffit d'indiquer l'importance par un seul trait typique ; ce qui concerne la construction d'une cathédrale étant l'histoire de toutes les autres pendant plus de deux grands siècles. Dès le onzième siècle, le nombre des individus employés à la construction de la cathédrale de Strasbourg s'élevait à cent mille ; et, lorsqu'en 1277, l'évêque de cette ville, Conrad de Lichtemberg, eut à faire un nouvel appel pour le travail de la grande tour, il lui vint des ouvriers du fond de l'Autriche, et même d'autres pays plus éloignés, « qui donnèrent leur temps sans réclamer de salaire ». Les monuments sont restés debout dans leur inéluctable majesté, et ce que les contemporains relatent à leur sujet, ils l'affirment de toutes les façons. Ce sont des bras sans nombre, mus pendant deux siècles par une force exceptionnelle, qui ont réalisé ces rêves d'architecte, clercs ou laïques, ayant la même ferveur que les artisans, et ne reculant pas devant le rôle de « maître de l'œuvre » pour guider l'exécution des projets enfantés par leur génie, en poursuivant leur tâche jusqu'à ce que leurs jours soient révolus, et en en transmettant les soucis à un successeur formé par leurs soins ; celui-ci poursuivant l'œuvre jusqu'à ce que lui-même eût, à son tour, à en transmettre la direction ; et les uns et les autres avec tant d'abnégation personnelle, que l'on ignore la plupart de leurs noms.

C'est de cet ensemble de faits que résulte l'impression causée par nos monuments religieux les plus beaux ; sous les diverses manifestations de l'art et de l'industrie, on y sent les ardeurs d'un même cœur, en quelque sorte ; ces associés de tous les rangs, et comme par une sorte de prise de possession tendre, commune à tous, appellent alors la Vierge sainte : *Notre-Dame,* et son enfantelet : *Notre Seigneur;* et ce qu'ils veulent tous, ce qu'entendait réaliser l'*Assemblée* du moyen âge, c'était élever des temples exprimant par l'ampleur de leur luxe la puissance du patronage divin, ce qui naturellement devait se formuler selon les idées de ce temps.

Barons ou serfs regardaient alors la richesse, qui donne la puissance, comme inséparable du pouvoir protecteur ; et c'est par le luxe de l'église que l'on entendait rendre ostensible le haut pouvoir de ceux auxquels on venait chanter des litanies, qui sont des supplications ayant pour but d'obtenir l'assistance des patrons célestes. Tout le monde était d'accord sur ce sujet, et on n'épargnait rien pour rendre, sous ce rapport, le monument aussi éloquent que possible. L'architecture magnifique, sculptée, peinte en cent façons, secondée par la mer-

veille des merveilles, les émaux colorés de la vitrerie, dont les rinceaux étaient empruntés aux belles orfèvreries-joailleries des classes privilégiées, achevaient la splendide toilette de Notre-Dame; car de la sainte protectrice, le nom était passé à l'Église qui lui était dédiée, grande cathédrale, et bien d'autres, comme les Notre-Dame-des-Champs, du Chardonnet, du Bon-Secours, etc.

De cette fraternité des croyances et de la communauté des préjugés, est résultée une unité d'un caractère imposant et particulier. C'est cette unité, à laquelle chacun a contribué dans la mesure de son rôle, celui-là avec sa flamme, celui-ci par son étincelle, qui fait de chacune de nos belles cathédrales ce *poème de pierre*, comme l'appelle Victor Hugo, qui en a senti si vivement l'unité, plus morale encore que matérielle, qui faisait de toutes les parties de ces vieux poèmes les membres d'une même famille.

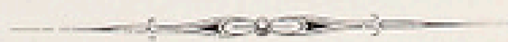
Le véritable vitrail de cette grande unité, celui de l'architecte qui en subalternisait l'emploi avec raison, c'est le vitrail en décor plan, et particulièrement composé de simples rinceaux d'ornement. Les peintres-verriers qui, dans leurs productions, magnifiques d'ailleurs en elles-mêmes, ont introduit l'architecture des dais, sous lesquels ils ont fait apparaître le grandiose personnel d'une Jérusalem céleste, comme on l'a appelé, et dont on a regardé les reliefs simulés comme venant compléter l'architecture de l'édifice, sont, en réalité, sortis du rôle que les architectes des hautes époques assignaient aux vitraux. La magie du vitrail doit être plutôt contenue qu'exaltée; il ne doit pas captiver l'attention, et, en créant une atmosphère enchanteresse, il ne doit pas non plus donner trop de lumière.

C'est l'autel qui, dans l'église, est l'objet principal; et ce n'est pas pour qu'on n'en aperçoive point la flamme, que, dans les offices du jour, on y allume les cierges rappelant la messe des catacombes.

La *cathedra*, le siège de l'évêque qui préside l'*Ecclesia*, la réunion, l'assemblée des fidèles, l'église, se trouve installée à l'époque ogivale dans une embarcation, une arche, une nef, un navire mâté de pignons en cierges, et c'est le jour d'un entrepont qui convient aux saints mystères célébrés par le personnel de l'équipage, le clergé, aux yeux de la foule des passagers en prière, occupant la partie de l'édifice que, par dérogation, on appelle particulièrement la nef. Tout le monde de l'église vogue en commun pour aborder et débarquer aux mêmes rives. De sorte qu'une grande cathédrale ogivale a plus ou moins le caractère d'un véhicule, d'une chose qui vogue sur un fluide, ou qu'une force suffisante rend transportable; et c'est, en somme, comme une énorme châsse collective, à la mesure des épaules populaires qui, en réunissant les efforts dépensés pour de pareilles constructions, auraient pu, ce semble, promener aussi ce reliquaire colossal, comme chacune des corporations portait le sien dans les grands jours de procession solennelle. Le luxe de ces châsses corporatives, si fréquemment de physionomie architecturale, et dont on faisait des monuments d'orfèvrerie, dans lesquels la joaillerie et la lapidairerie jouaient un rôle plus ou moins important, est, au fond, un luxe du même genre que celui des grandes architectures dont on imitait les types.

Il se rencontre souvent dans les arts d'ornementation que les chercheurs qui ont été les premiers à concevoir l'application nouvelle d'un mode décoratif se soient trouvés être des maîtres dont la supériorité s'affirme par la formule même de leur expression, demeurée comme la plus complète, et la plus heureuse du genre. Il en a été ainsi pour l'ornementation de la bordure des fenêtres en galons décorés d'orfèvrerie-joaillerie. Nos n°s 1 et 2 prouvent, une fois de plus, cette vérité assez générale. Ces magnifiques et fermes agencements sont du douzième siècle, et leur caractère est conforme à la description, faite par Viollet-le-Duc, de la ceinture des femmes de la première moitié de ce siècle; époque à laquelle ce genre de ceinture était alors abandonné par les hommes, mais était de mise pour les vêtements des femmes qui leur donnaient une extrême richesse. C'était une ceinture longue, posée sur le ventre, à la hauteur des hanches, croisée par derrière, et revenant en descendant par devant, où elle était nouée lâche, en laissant pendre deux bouts de soie tressée. Elle était couverte d'une passementerie ornée d'orfèvrerie. On fait remonter à la brodeuse de la célèbre tapisserie de Bayeux, où la reine Mathilde raconte les malheurs de Harold, c'est-à-dire au onzième siècle, la mode des perles disposées en suite sur des lacets, comme on en voit dans le n° 1; et ce genre, encore en vogue au douzième siècle, est considéré, dans la joaillerie des vitraux, comme une des marques significatives de leur plus grande ancienneté.

Enfin, la belle parure que l'on appelait la *surceinte*, et que les femmes mettaient sur le surcot d'hermine largement échancré sur les côtés au quatorzième siècle, et qui se composait d'un large galon décoré d'orfèvrerie-joaillerie émaillée et enrichie de pierreries, tombant droit et bas par devant en suivant les linéaments du corsage, était ce même et magnifique galon d'orfèvrerie, convenant parfaitement à la toilette de Notre-Dame.





1



2



3



Brandin, lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie Paris





MOYEN AGE.



BROCATELLES EUROPÉENNES DE CARACTÈRE ORIENTAL.

N° 1. — Étoffe de soie brochée du quinzième siècle, tirée d'un tableau de Marziale Marco, de la Galerie Contarini, à Venise.

Le fond est en satin blanc, et le caractère du décor est tout à la fois persan et indou. Les ramifications rappellent les ingénieuses combinaisons qui se développent dans les carreaux persans par la contre-position, et la flore est surtout du genre indou. Ce sage et radieux décor, régulier sans monotonie, discrètement égayé par la couleur, est un des types les plus séduisants des soieries brochées auxquelles on donnait au moyen âge le nom générique de *sarrazines*, et si la fabrication de cette brocatelle est européenne, on peut croire que peu de modifications ont été apportées au modèle fourni directement par l'Orient à la vieille Venise, qui avait tant de rapports avec lui, et dont les fabriques travaillaient alors pour toute l'Europe.

Le n° 3 provient d'un tableau de Giottino qui se trouve aux Offices de Florence; c'est une étoffe sacerdotale de caractère byzantin. Tissu d'argent lamé d'or et broché de velours noir et rouge; les lettres sont en argent. Cette inscription est typique. ΙΧΘΥΣ veut dire « *poisson* » en grec. Le poisson était la représentation symbolique du Seigneur; ce fut le signe de ralliement des premiers chrétiens. Proscrits, obligés de se cacher dans l'ombre, craignant de se trahir aux yeux profanes, ils employaient ainsi des signes de convention, et jusqu'à des espèces de rébus, pour s'entendre entre eux. Le nom grec du poisson, selon des épigraphistes que le père Cahier trouve d'ailleurs trop ingénieux, aurait fourni les cinq lettres initiales de cinq mots qui voudraient dire : Jésus-Christ, fils de Dieu, Sauveur. Les palmes qui ramifient ce décor ont également un sens emblématique; la palme était la récompense de celui qui triomphait de toutes les épreuves pour rester fidèle à Dieu. Les vêtements sacerdotaux du moyen âge portent souvent des inscriptions en langue latine; plus rarement, en caractères grecs.

Les n°s 2 et 4 sont empruntés aux peintures des vieux primitifs de l'Académie de Florence; ces exemples sont de la première partie du quinzième siècle.

L'un de ces fragments est un velours rouge lamé d'or, et son décor consiste en éléments floraux synthétisés. L'autre est de velours vert lamé d'or, dans lequel le monde végétal et animal se combinent en formant un groupe à répétition. La formule orientale, byzantine, est toujours très sensible; cependant le style est déjà d'une époque de transition. Jusqu'au milieu du quatorzième siècle, dans tous les tableaux et les fresques où des étoffes sont représentées, le style byzantin se présente toujours sous la forme d'ornements géométriques, d'étoiles, de fleurons, de losanges, disposés symétriquement. Neuf fois sur dix, la couleur qui domine avec l'or, c'est le ponceau, c'est-à-dire la pourpre des anciens, ou bien le vert clair intense (le vert Véronese). Si le rapprochement existe encore sous ce rapport, on sent toutefois se manifester une tendance nouvelle par le mouvement donné aux oiseaux, lesquels sont des coqs, exprimés avec une certaine animation. C'est le goût de la réalité qui s'annonce. Ce fragment n° 4 appartient à un costume de caractère; dans le symbolisme chrétien employé par les peintres des catacombes de Rome, deux coqs opposés l'un à l'autre sont l'allégorie de la lutte et du martyre. Les vieux primitifs étaient encore de ceux qui faisaient un langage de l'ornementation.

Documents relevés sur place.





Chataignon, lith.

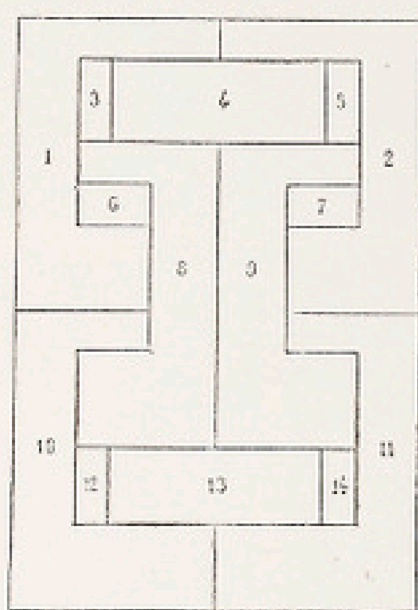
Imp. Firmin Didot & Cie. Paris



MOYEN AGE.



TYPES DE L'ORNEMENTATION COURANTE TRAITÉE EN CAMAIEU DU XIIE AU XVE SIÈCLE.



N° 4.

Motif extrait de l'ouvrage de Salzenberg, intitulé les *Vieux monuments de Constantinople du cinquième au douzième siècle*. Cette ornementation est celle d'un grand nombre d'objets d'art de l'époque de saint Louis. Son analogie avec les ferronneries des portes de N.-D. de Paris est frappante. Le comte de Bastard a judicieusement remarqué que l'école de Paris, à cette époque, s'alimentait surtout des doctrines orientales. Les croisés en arrivant en Orient les trouvèrent dans tout leur développement, et le goût de ces riches enroulements végétaux, de principe grec développé par les Byzantins, devint à la mode chez nous, où des artisans comme Biscornette, qui a forgé les pentures des portes de la cathédrale de Paris, ont traité ce genre avec la supériorité de véritables maîtres.

N°s 6 et 7.

Types de l'un des systèmes de l'ornementation des manuscrits en vogue en France de 1150 à 1200, c'est-à-dire à la dernière période du style roman français. Ms. n° 41, Bibl. publique de Grenoble.

N°s 1 et 2.

Marges d'une bible latine du quatorzième siècle. Décoration en camaïeu, argent et rouge. Végétation conventionnelle dont les enroulements se compliquent; animaux fantastiques. Ms. n° 53, Bibl. publique de Lyon.

N° 13.

Décor régulier composé de clous d'ornements d'un principe végétal. Ce camaïeu a été peint en Italie, probablement à Florence, vers 1400. Il provient d'un bréviaire latin ayant appartenu à la famille des Azzini. Ce ms. est conservé à la Bibl. du palais des Arts, à Lyon. N° 20, Bibl. Lambert.

N° 11.

Type très répandu de la décoration marginale des manuscrits du quatorzième siècle et de la première partie du quinzième. Le *Manipulus florum*, auquel ce motif est emprunté, a été peint en France vers 1420. Ms. 251, Bibl. publique de Lyon.

N°s 3, 5, 12 et 14.

Motifs végétaux tirés des peintures à fresque et des sculptures de l'ancienne abbaye et de l'église de Saint-Antoine de Viennois (Isère); quinzième siècle.

N° 10.

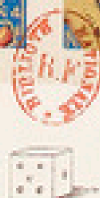
Cet exemple d'une ornementation formée du bois d'un arbuste dépouillé de tout feuillage, et cependant produisant un décor des plus harmonieux, provient d'un ms. dit le *Pontifical de Camille de Neufville*. Il a été peint dans le courant du quinzième siècle. N° 89, Bibl. publique de Lyon.

N°s 8 et 9.

Ces superbes enroulements végétaux, dont la flore est conventionnelle, sont des spécimens de l'un des systèmes d'ornementation des manuscrits, en usage en Italie vers la fin du quinzième siècle. Ils se trouvent dans une *Histoire de la guerre de Troie*, par Dictys de Crète. Ms. 723, Bibl. publique de Lyon.

Spiegel, lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie Paris





MOYEN AGE.

ÉMAUX EN RÉSILLE SUR VERRE, D'APRÈS LES ENLUMINURES DE MANUSCRITS ITALIENS.

C'est à l'aide d'une peinture du dixième siècle que nous avons eu l'occasion de reconnaître les différents procédés d'une orfèvrerie émaillée, dont on possède si peu d'exemples en nature remontant à ces époques du haut moyen âge. L'orfèvre savait, dès lors, allier dans une même pièce l'émail en table, translucide ou opaque, inséré dans les cloisonnés en champlevé; l'émail translucide incrusté dans les intailles; les émaux peints sur apprêt et revêtus d'émaux translucides. (Voir la pl. *Celtico-Byzantin,* ayant pour signe *la Charnière.*)

Il s'agit ici d'une autre application de l'émaillerie, et d'un mode que nos spécimens, également fournis par des enluminures, font remonter à une époque antérieure à celle qu'on a cru devoir lui assigner jusqu'à présent.

Le Musée du Louvre, du moins d'après le catalogue de 1867, ne possède encore que deux pièces du genre dit des *Émaux en résille sur verre.* La principale est une plaque ovale destinée, selon toute apparence, à garnir le revers d'un miroir de ceinture; l'autre est une boîte de montre. La décoration de ces deux pièces étant d'un même caractère, inspiré par les estampes d'Étienne de Laulne, on n'y saurait voir que des produits industriels de la première partie du dix-septième siècle; au plus loin des dernières années du seizième. Faute de documents antérieurs, c'est à cette date du seizième siècle que le rédacteur de la notice des émaux et de l'orfèvrerie du Louvre s'est arrêté pour déterminer l'âge probable du genre. Nos enluminures italiennes, datant du quinzième siècle, ont donc le double avantage de reculer cette date originaire, en montrant quels furent les véritables inventeurs de ce procédé nouveau, en même temps qu'elles fournissent le type de l'ornementation employée pour l'émaillerie en résille d'après des artistes-peintres qui, selon les saines coutumes du moyen âge en Italie, étaient tous des hommes de métier.

Voici, d'ailleurs, le procédé de l'*émaillerie en résille sur verre,* tel que le décrit M. A. Darcel. Ce procédé est si nettement indiqué et si facile à reconnaître dans nos enluminures, qu'il serait superflu d'insister sur le caractère de ces types, évidemment fournis par des émailleurs de profession.

Sur une plaque de cristal incolore on creusait l'ornement, en ayant soin d'en maintenir les bords inclinés en dedans, de façon à faire la cavité plus large au fond qu'à l'ouverture. On couchait dans ces parties creusées une feuille d'or qui débordait légèrement, en faisant des sillons gravés une petite caisse, parfois guillochée au fond, dans laquelle l'émail était déposé, puis fondu et fixé au feu d'une température inférieure à celle de la fusion du cristal. Puis on polissait de manière à égaliser toute la surface de la pièce, que l'on terminait en la montant sur une feuille de paillon, pourpre, verte ou bleue, en morceaux contre-posés, collés au revers du cristal, qui se trouvait ainsi coloré par transparence dans les parties restées nues, sans altérer en rien les émaux translucides incrustés reposant sur la doublure opaque de la feuille d'or.

En se servant de ce procédé ingénieux, les artisans ne négligeaient point l'emploi des ressources traditionnelles du métier. Dans les tiges, comme pour le feuillage de leurs ornementations, ils recouraient aux émaux peints sur apprêt, revêtus ensuite de l'émail translucide colorant qui, par son éclat, parachevait l'œuvre.

Le style de ces ornements en résille rappelle encore par son ampleur les productions byzantines du douzième

siècle. (Voir les nos 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12 et 13.) Les mâles rinceaux qui forment les tiges principales, en évoluant dans un jeu superbe, donnent naissance à des tiges plus légères, portant de jeunes pousses, et dont le lacis, inspiré des sarments de la vigne, relie cette végétation conventionnelle dans toutes ses parties.

Pour seconder le mouvement de la résille et lui procurer une apparence aérienne, le lacis s'étend sur des fonds qui varient d'intensité comme de ton, et par un moyen bien simple, les feuilles colorées diversement, contre-posées et collées au revers du cristal, étant toutes de forme rectangulaire. Le rinceau, tout en s'étendant sans discontinuité, change lui-même de couleur dans son parcours, passant tour à tour du rose sur les fonds bleus ou verts, au bleu sur les fonds pourpres, etc. Cette succession de colorations sur une tige unique est conforme à la loi générale de certaines illusions de l'optique et, particulièrement, du fait démontré par la décomposition des couleurs franches résultant des oppositions, et produisant l'isolement des tons, appelés par M. Chevreul les *complémentaires,* et que certainement les Italiens qui faisaient ces émailleries avaient observés.

Parmi nos exemples les plus complets sont ceux dont le pointillé sur les fonds est en or, figurant les paillons. Les nos 2, 4 et 10, quoique ayant beaucoup de rapports avec les autres exemples, sont moins sûrement des types d'émaillerie. Si cependant on rattache ces vignettes à cette industrie, il y faut voir des produits dont le caractère aurait été modifié par des artisans d'un ordre inférieur, lesquels, ignorant le prix des savantes franchises dans le décor et l'avantage des moyens simples, ont cru, comme il arrive trop souvent lorsque l'art tombe entre des mains vulgaires, faire mieux que leurs devanciers en remplaçant le grand goût par de petites adresses et par des complications plus nuisibles qu'utiles.

Si ces enluminures représentent des émailleries en résille sur verre, on y aurait laissé alors les ornements en rinceau remplis seulement par la feuille d'or, en ne mettant d'émail translucide colorant que dans les feuilles terminales de la végétation; et, au lieu des quelques morceaux rectangulaires contre-posés et garnissant le fond, on aurait découpé les feuilles de ce fond, bleu, rouge et vert, de manière à en garnir l'intérieur des rinceaux, ce qui enlève aux lacis de cette sorte l'apparence du jeu aérien, si remarquable dans les autres exemples.

Ces altérations de procédés maniés par des maîtres qui ont su, dès l'origine, déterminer le caractère qui convient le mieux à un décor, selon son genre, sont extrêmement fréquentes dans l'industrie. C'est ainsi, par exemple, que le verre de la boîte de montre que l'on voit au Louvre est coloré dans la masse, et semi-opaque, tandis que, selon le mode italien originaire, le verre était blanc pour que l'on pût en varier les fonds, et aussi transparent que possible pour que la crudité de ces fonds, mitigée par les paillons, conservât toute leur valeur décorative.

Les nos 1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12 et 13 proviennent des marges du « Petit Office de la Vierge », appartenant au couvent des religieuses de Sainte-Marie-Madeleine, à Sienne. Manuscrit du quinzième siècle.

Les nos 2, 4 et 10 sont tirés du « Livre de la confrérie de Sainte-Catherine. Bibliothèque de Sienne. Les armes du médaillon du n° 4 sont celles de la ville.



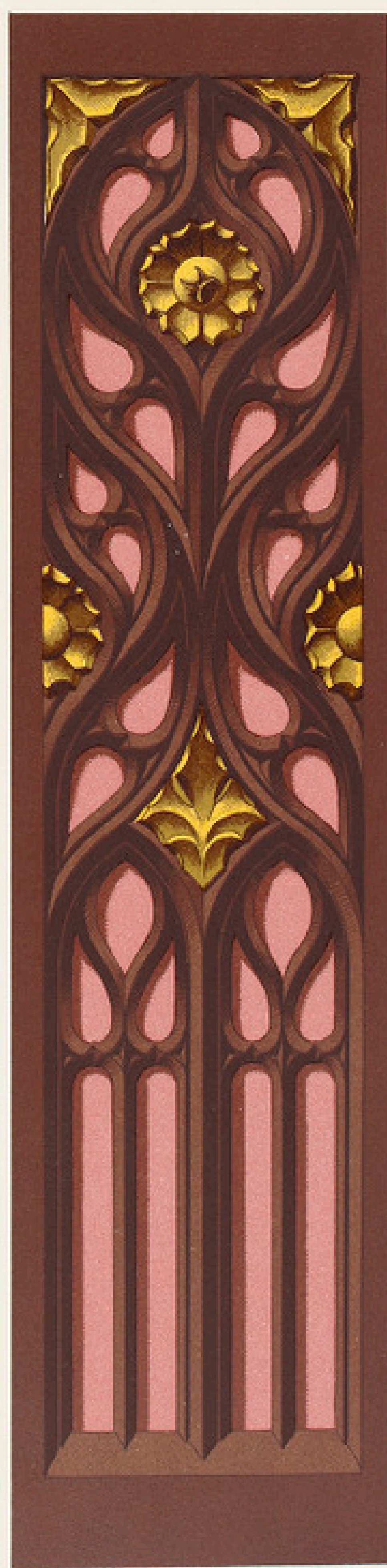












Brandin, lith. Imp. Firmin-Didot & Cie. Paris





MOYEN AGE.



BOIS PEINTS ET DORÉS DU XVE SIÈCLE. — ROSES ET PANNEAUX.

Ces fragments proviennent du mobilier appartenant à ce style ogival auquel les courbes ondulées de son ornementation ont fait donner le nom de *flamboyant*, à cause de l'analogie que l'on y trouve fréquemment avec la flamme droite ou renversée. (Voir les deux panneaux.) Les grandes nervures de cette époque sont, généralement, de forme prismatique, à arête fine et saillante. Tantôt la flore éclôt de cette arête comme de sa tige naturelle; tantôt elle orne de sa plénitude les intervalles produits par les accolades des nervures; souvent elle occupe l'espace entre les ogives et meuble les angles d'une large végétation de caractère indigène. Le style flamboyant s'appelle aussi style *fleuri*. Les mêmes lois qui guidaient les ornemanistes de l'époque dans les grandes constructions, se retrouvent dans les bois sculptés du mobilier. Il suffit pour l'étude du genre de s'en tenir à ces bois de meubles auxquels on n'a point à faire subir de trop fortes réductions. Nous nous sommes appliqué à faciliter cette étude, autant que possible, en soumettant à la précision d'une épure géométrale les photographies qui nous ont servi de modèles.

Le genre de décoration le plus usité pendant la dernière période du style ogival, ce sont les arcatures simulées, les *panneaux* remplis par de nombreuses nervures flamboyantes, qui rappellent les divisions intérieures des fenêtres de la même époque.

La coloration de ces panneaux décoratifs avait pour but de compléter l'illusion d'un ajouré qui, la plupart du temps, n'existait qu'en imagination.

Les *roses* sont, généralement aussi, des simulations de la fenêtre en rose. Celles du quinzième siècle échappent à toute description typique par la variété de leurs combinaisons. C'est un ensemble de trèfles et de quatre feuilles contournés, de lignes droites brisées, etc., se pénétrant les uns les autres, symétriquement.

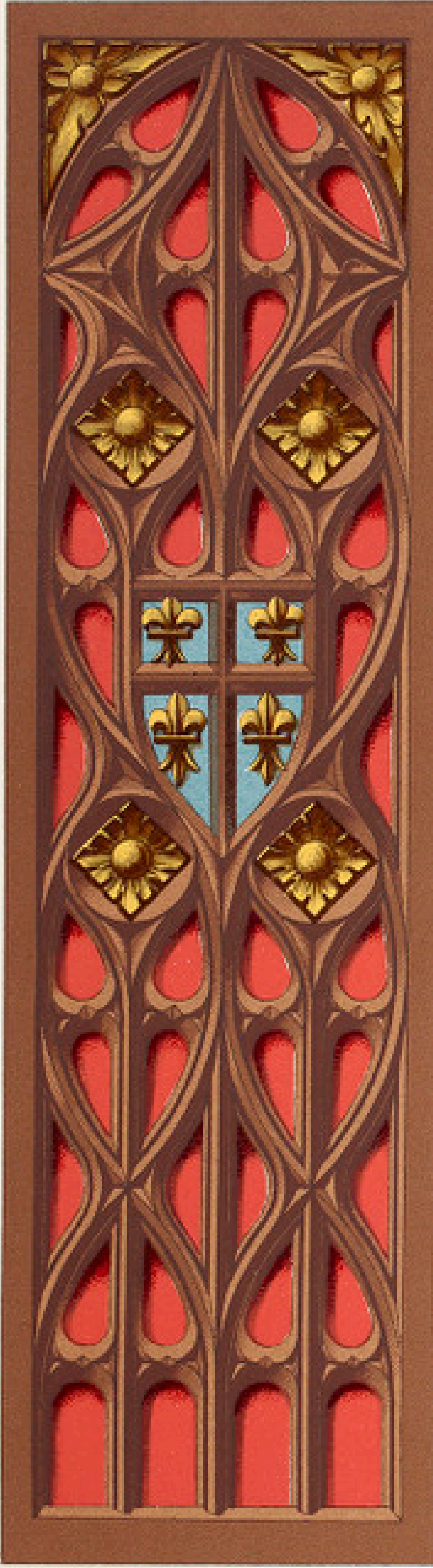
Dans nos musées, tels que celui de Cluny, et dans les collections particulières, on rencontre un certain nombre de fragments provenant du mobilier du quinzième siècle qui conservent intactes leurs colorations et

dorures. Ce genre fut discuté dès le quinzième siècle, et le public d'alors se lassa de meubles qui étaient grossièrement peints lorsqu'on recherchait l'économie, ou qu'on trouvait fort coûteux lorsque, pour l'application des peintures et dorures, on conservait les vieilles traditions du métier. Les anciens usages exigeaient nombre de préparations. C'est sur des couches successives de plâtre aplanies au fer, polies avec de la prêle, que l'on passait une première couche de peinture, bien broyée avec de l'huile de lin, puis une seconde. Les feuilles d'or ou d'argent s'appliquaient de même sur le plâtre intermédiaire au moyen d'une colle faite de blanc d'œuf, battu sans eau; lorsqu'on superposait trois feuilles d'or battu, on avait le soin de coller chacune d'elles. On brunissait l'or ou l'argent avec une pierre d'agate polie en forme de dent de loup. On matait les ors selon leur plan. Enfin, pour donner du brillant à la peinture, on passait sur toute la surface un vernis composé d'huile de lin et de gomme laque. Tout ce travail exigeait beaucoup de temps. Rien qu'entre la superposition des couches de plâtre, qui n'étaient qu'une préparation, il fallait plusieurs jours d'attente pour que le plâtre fût parfaitement séché. En été, on devait compter un mois, au moins, pour que ces apprêts fussent secs et en état d'être employés.

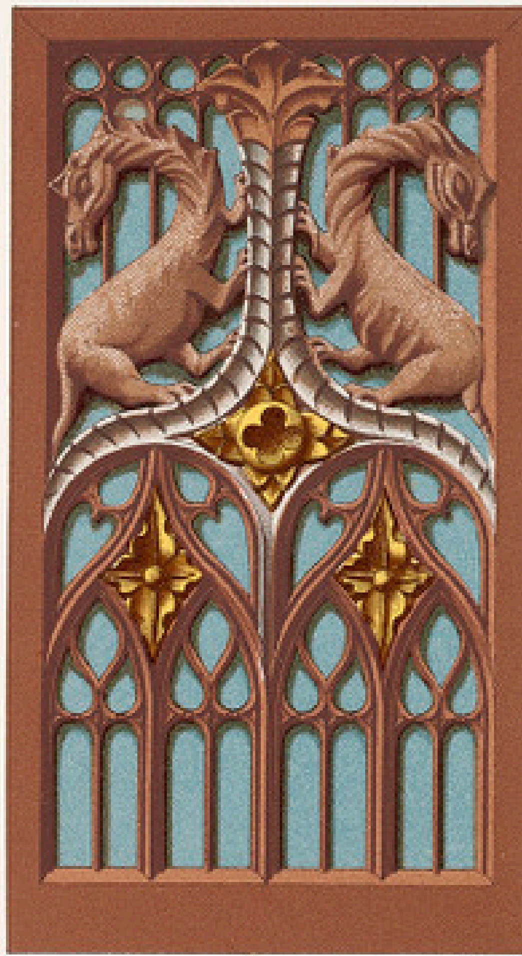
L'usage de cirer les vieux bois, qui remonte au quinzième siècle même, et qui reste en faveur dans le monde des amateurs, a fait détruire un grand nombre de colorations et de dorures. M. Récappé, le collectionneur expert et obligeant qui a bien voulu nous fournir des renseignements sur une matière qui lui est des plus familières, nous a dit que, lorsqu'il réparait ou construisait à nouveau avec des éléments anciens des meubles si recherchés de ce temps, et qu'il était obligé de cirer pour répondre au gout actuel, il avait eu, très fréquemment, à enlever les peintures et dorures dont ces bois étaient décorés. C'est en nous appuyant sur les renseignements précis de cet estimable artiste industriel, et en nous guidant sur les quelques exemples du musée de Cluny, ainsi que sur les rares fragments exposés par l'Union centrale en 1882, que nous avons pu en quelque sorte restaurer les divers motifs de cette planche.

La coloration de ces pièces du mobilier dont les détails sont de caractère architectonique, était donc nécessitée par ce genre, que les architectes modernes ont rétabli dans son éclat primitif à la basilique de St-Denis, à la Sainte-Chapelle, etc. La coloration des ornementations intérieures devait être le complément naturel des végétations du style fleuri. En pierre ou en bois, ces sculptures n'ont véritablement toute leur signification que lorsque, comme dans les plâtres si fins de l'Alhambra, elles nous apparaissent revêtues de ces harmonieuses couleurs, qui accusent leurs principaux linéaments et en font vibrer toutes les nervures.

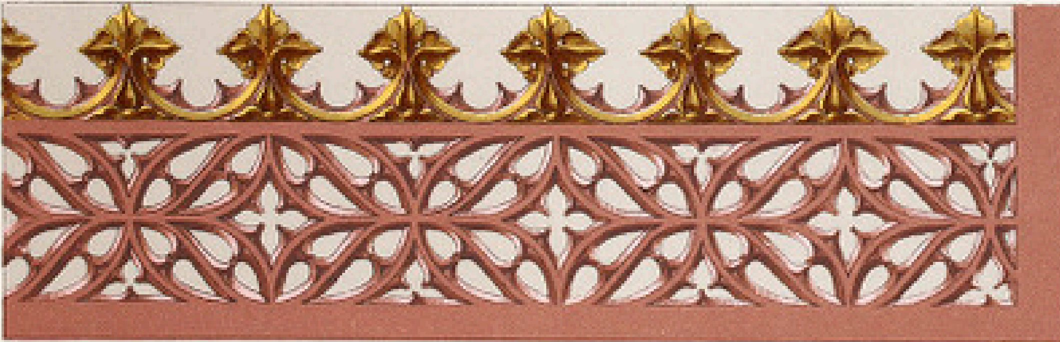
C'est à Viollet-le-Duc que nous empruntons les renseignements sur l'application des dorures et peintures. (*Dictionnaire du mobilier français. Fabrication des meubles.*)

















Brandin lith. Imp. Firmin Didot & Cie Paris

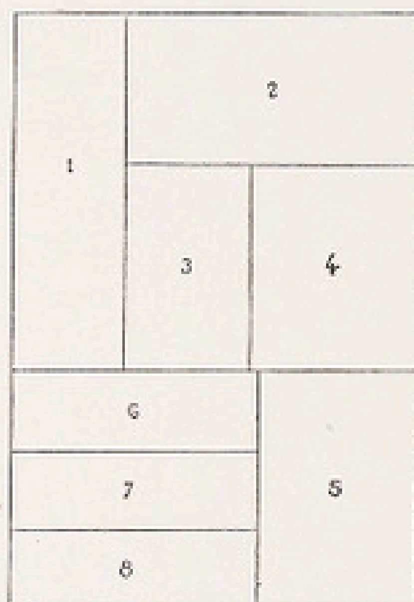


MOYEN AGE.

BOIS PEINTS ET DORÉS DU XVE SIÈCLE. — FRAGMENTS DU MOBILIER.

ARCATURES EN PENDENTIFS. — PANNEAUX. — BALUSTRADES, ETC.

(Voir au sujet du style de l'époque, du mode de la peinture et des dorures, la notice de la pl. ayant pour signe le *Verrou*.



N° 1.

Panneau dont les divisions intérieures sont celles des fenêtres de l'époque. Au centre un écu fleurdelisé.

N° 2.

Double arcature en pendentifs, c'est-à-dire ne prenant pas leur point d'appui sur une colonnette. Ce genre de décoration s'emploie surtout dans ce qu'on appelle les arcatures simulées, celles qui sont appliquées contre un massif plein; et, le plus généralement, on les dispose deux par deux.

N° 3.

Panneau simulant une enètre, dont le grand arc en accolade comporte deux divisions sous chacune desquelles est comprise une ogive géminée. L'accolade supérieure se termine en un haut pignon qui s'épanouit en contre-courbure et sur lequel, de chaque côté, s'appuie un animal fantastique, dont le cou et la tête tiennent du cheval.

N° 4.

Panneau plein décoré d'une branche de chêne portant ses glands. La feuille, d'une taille exagérée, est un exemple de la manière dont les sculpteurs du temps se servaient des productions naturelles, en les assouplissant à leur fantaisie. Une espèce de petit dragon complète ce décor.

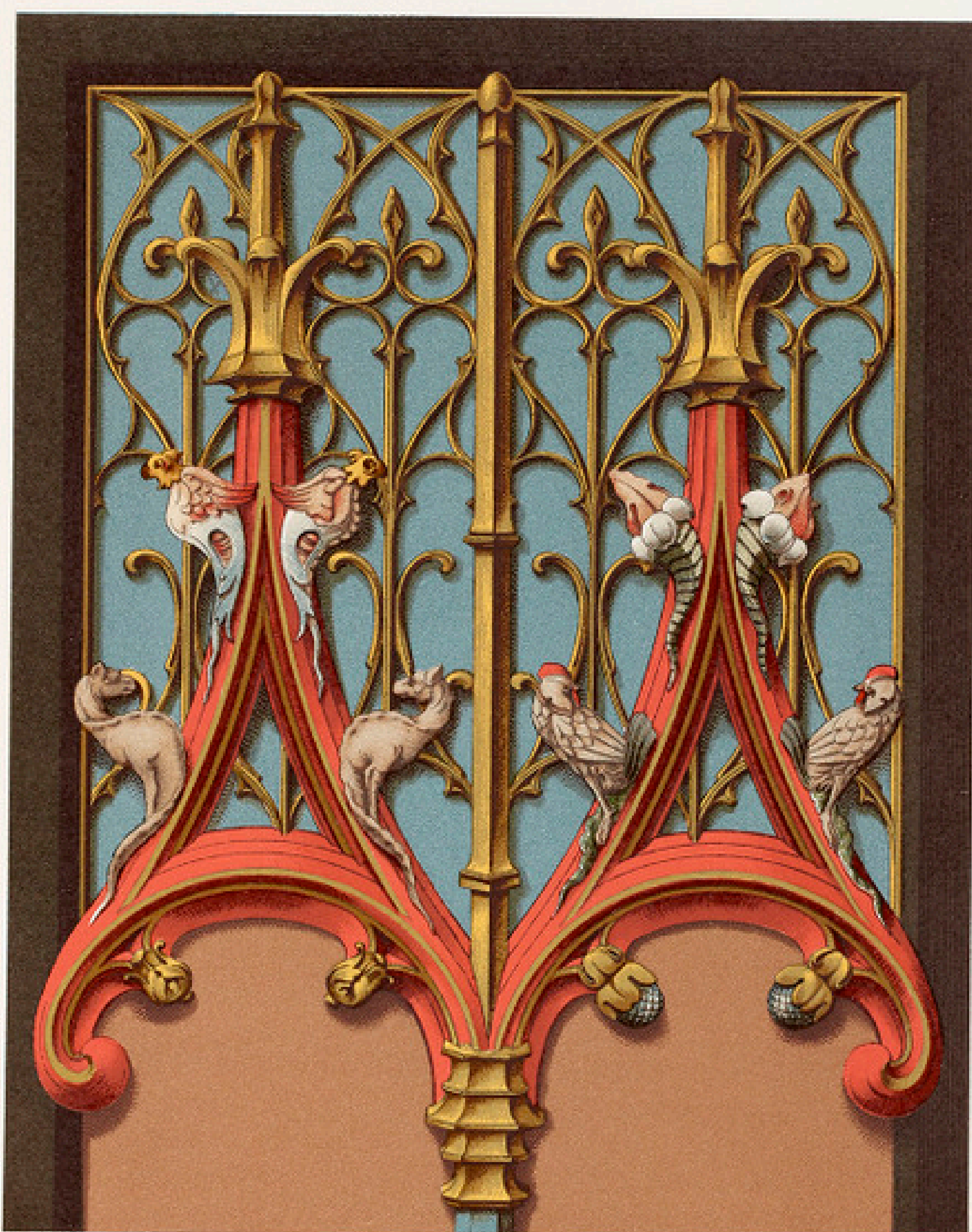
N°s 6, 7 et 8.

Bordures auxquelles les architectes donnent le nom de *balustrades*. Les n°s 6 et 8 sont ajourés, et couronnés en crêtes de faitage ; ce n'est guère que pendant la seconde période du style ogival qu'il devint d'un usage général de couronner avec des balustrades les chéneaux des églises. Celles du quinzième siècle sont très richement ornées; elles forment une espèce de dentelle dont les combinaisons de lignes sont très variées. Le n° 7, sculpté en plein bois, n'a que des ajourés simulés, dont la coloration seconde l'illusion. Et il en est de même pour le fond à dessin sans fin, n° 5, dont le caractère des lignes est d'un principe analogue.

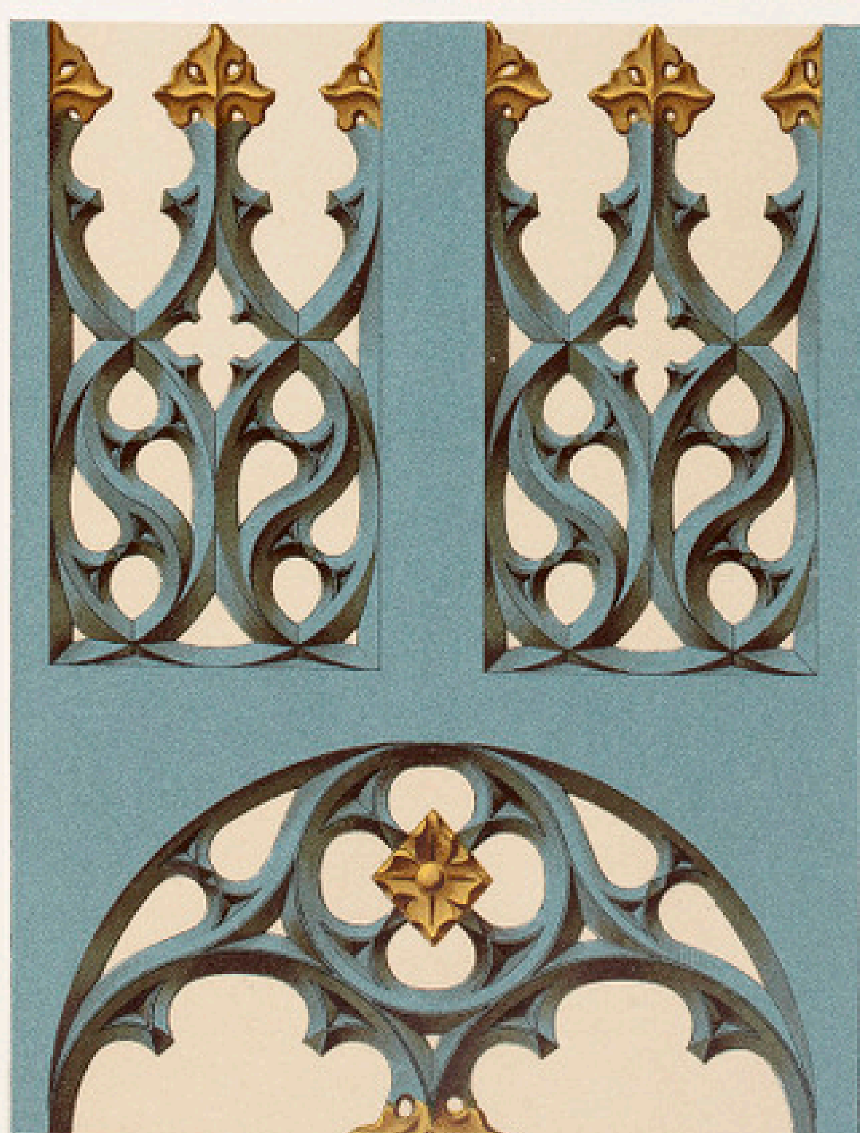
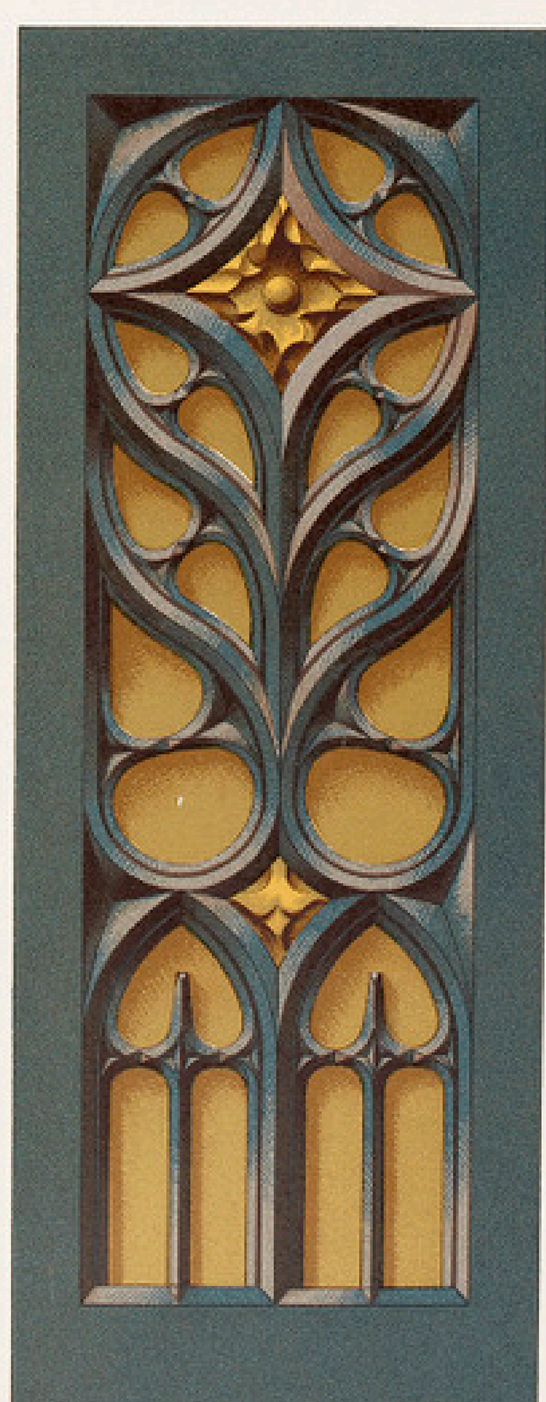
Le jeu de ces deux dernières décorations offrant tour à tour, dans le caprice réglé de leurs linéaments, des ajourés et des empâtements fleuris, nous paraît avoir eu son inspiration primitive dans les *spiraux* ou *giratoires* qui figurent dans les peintures celtico-scandinaves des huitième et neuvième siècles. (Voir à ce sujet la notice ayant pour signe la *Girouette*.)

Documents photographiques. Le coloris est une restauration.



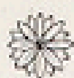





Brandin lith.

Imp. Firmin Didot & Cie Paris



MOYEN AGE.



BOIS PEINTS ET DORÉS DU XVE SIÈCLE. — FRAGMENTS DU MOBILIER. ORNEMENTS DES LAMBRIS.

La généralité des motifs de cette planche est du caractère des panneaux, des roses et des balustrades que l'on rencontre dans les planches ayant pour signes le *verrou* et le *plumeau*. Ainsi qu'on le fait remarquer dans les notices de ces planches, où se trouvent aussi les renseignements sur la coloration, le principe de la composition ornementale de ces décorations sculptées dans le bois, et qui, pour la plupart, ne sont que des simulations, est conforme aux nécessités de la construction architecturale; l'ornement dessiné sur un panneau plein, offre à l'œil les garanties de solidité d'un ajouré de pierre. Les agencements varient, le principe semble immuable; il n'a véritablement toute sa valeur que dans les vrais ajourés comme celui de l'ornementation en couvre-chef, représentée par le fragment du milieu du bas de cette page. Dans ces couvre-chefs, on ne se servait plus guère au quinzième siècle des *crénelés*, c'est-à-dire des créneaux des murailles fortifiées, dont aux treizième et quatorzième siècles, on formait la galerie supérieure dans nombre de meubles. Les pendentifs découpés étaient eux-mêmes surmontés par des ajourés, formant de riches galeries supérieures, comme on le voit ici, ces constructions ornementales restant d'ailleurs conformes au principe énoncé, qui rattache ces bois aux constructions en pierre. L'artisan ne s'émancipe pas, et semble ne pas s'apercevoir de la différence de la matière, du changement de la destination, et tout en faisant des meubles, il reste le sculpteur des cathédrales.

Un seul exemple ici porte les traces de l'affranchissement, et d'une façon des plus intéressantes, car l'artiste qui a conçu et exécuté le motif principal de notre planche a, dans toutes les parties de ce décor fait preuve d'un esprit d'initiative et d'un goût personnel dignes de la plus sérieuse attention. Les arcatures simulées furent un genre de décoration très usitée pendant la dernière période du style ogival. On peut reconnaître ici, combien en suivant la mode du jour dans la simulation d'un décor qui, de prime-abord, semble emprunté à la grande architecture, l'artiste, avec une habileté supérieure, a su se jouer des règles étroites qui confinaient ses confrères dans leur soi-disant logique. Le mobilier n'avait que faire, dans ses détails, de règles qui étaient de nature à l'empêcher d'acquérir une physionomie qui lui fût propre. Voilà ce que le maître anonyme qui a construit cette double arcature a compris, et exprimé avec un rare bonheur.

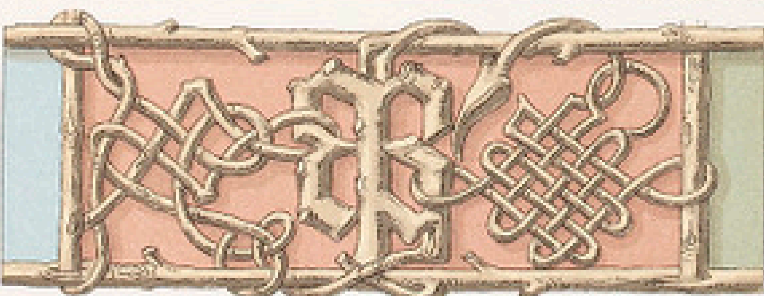
La simulation de cette architecture est elle-même un rêve, l'artisan sentant très bien qu'il n'a pas besoin de l'affectation d'une solidité assurée par la plénitude du bois sur lequel il opère. Sa double arcature, aux épaisseurs opulentes est l'irradiation d'une seule colonnette centrale; de chaque côté l'arcature en cintre irrégulier, surbaissé, se termine en une crosse, et sur chaque cintre s'élève la haute accolade, dite *en anse de panier*, couronnée par une floraison de pignon. Les rampants, au lieu des crosses habituelles, sont ornés d'oiseaux, d'animaux de caractère simiesque, de cornes fleuries. A cette fantastique architecture, dont le haut relief se dessine sur un champ divisé en deux parties régulières par le prolongement de la colonnette centrale en un long et léger pignon, l'artiste procure pour le jeu du fond, la simulation d'un ajouré d'une nature nouvelle; pour ce décor du second plan, habile à saisir la loi des contrastes, il oppose aux lourdeurs voulues de ses arcatures, le tissu ornemanesque d'un ajouré qui n'est plus celui de la pierre, mais dont les légèretés ainsi que les agencements sont ceux d'une ferronnerie.

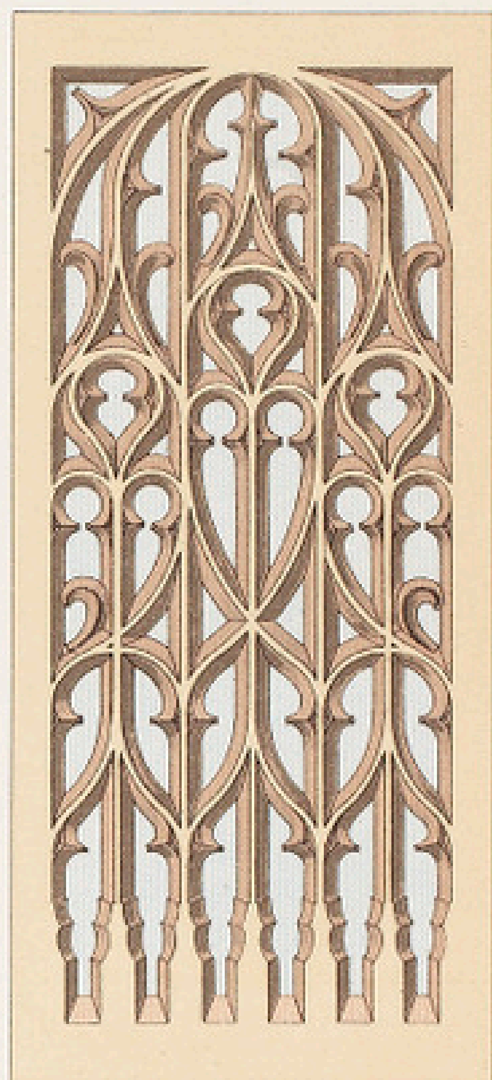
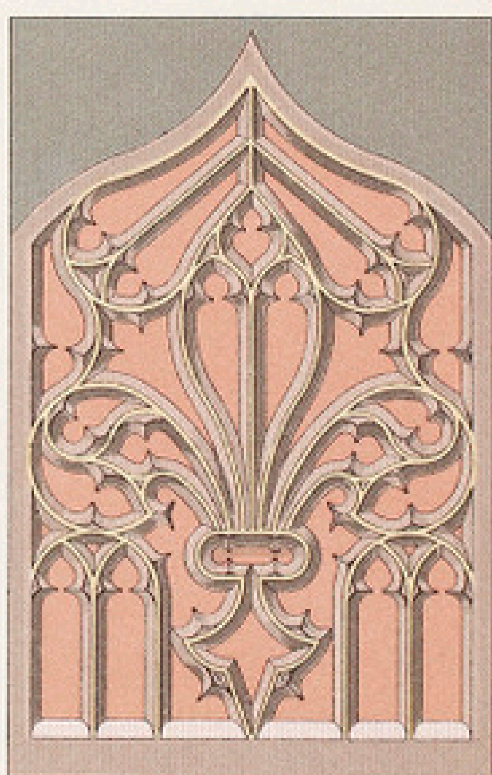
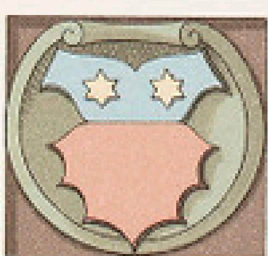
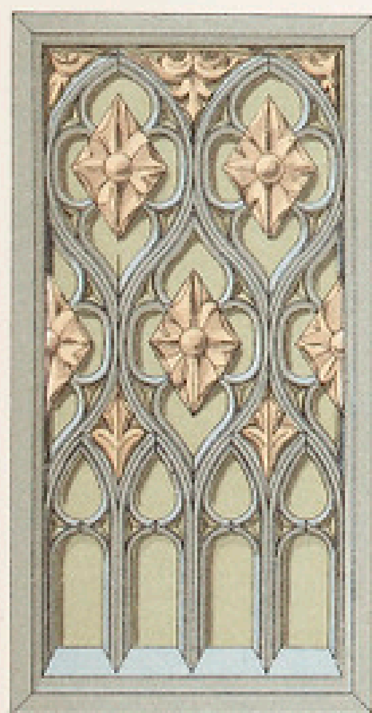
Enfin, et comme pour marquer définitivement ce riche décor avec le pouce d'un maître, en lui procurant un mouvement bien inusité, il refoule son second plan dans les enfoncements d'une perspective bien observée, en rejetant de chaque côté, et en dehors des axes du fond, l'élévation pyramidale des arcatures.

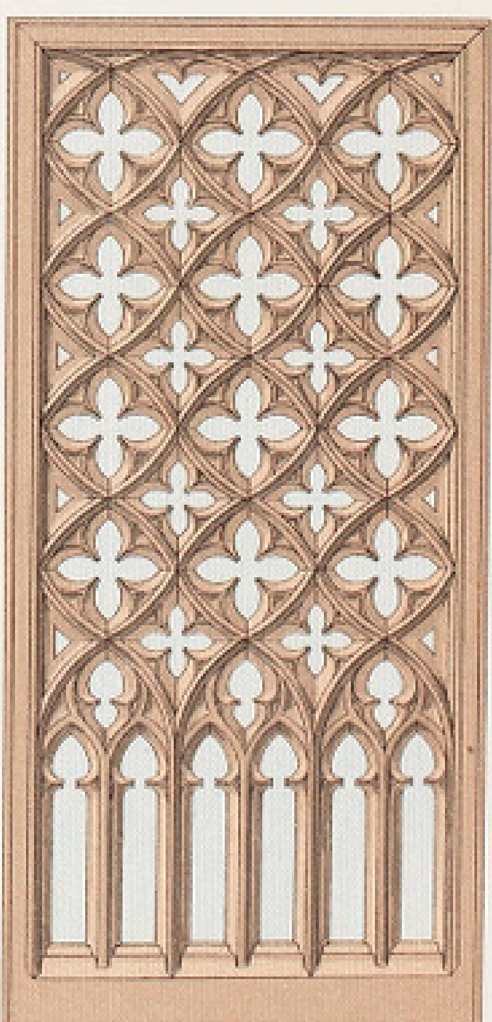
Cette œuvre paraît l'une des expressions dernières d'un genre qui s'est prolongé plus longtemps qu'on ne le croit généralement pendant le cours du seizième siècle. Et peut-être convient-il d'y voir l'une des manifestations les plus heureuses du génie national des artisans, luttant contre l'invasion italienne, celui qui a sculpté ce panneau voulant montrer avec quelle souplesse on pouvait continuer à employer les vieux modes, sans leur substituer totalement des modes nouveaux.

Documents photographiques épurés.





Schmidt, lith.



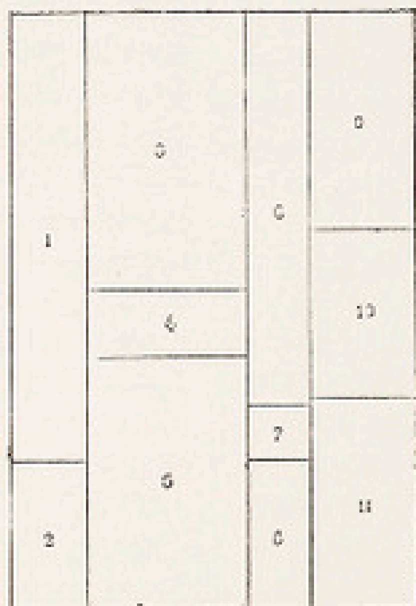
Imp. Firmin-Didot & Cie Paris

MOYEN AGE.



L'ORNEMENTATION DE CARACTÈRE ARCHITECTURAL, XVe-XVIe SIÈCLES.
SCULPTURES ET PEINTURES.

LA FIGURE HUMAINE DANS LE DÉCOR HIÉRATIQUE.



Cette planche comporte trois éléments distincts de décoration, selon qu'il s'agit des moyens employés dans les originaux.

Les nos 2, 8, 9, 10 et 11 sont des fragments sculptés des bois du mobilier, s'ajoutant à la suite des bois dorés et peints représentés avec leurs colorations restituées dans les planches ayant pour signes *le verrou*, *le plumeau* et *la rosace*. Ainsi que les autres, ce sont des documents photographiques épurés, de manière à servir de modèles d'exécution.

Les nos 1, 4, 6 et 7 sont des reliefs reproduits d'après des enluminures.

Les nos 3 et 5 sont des peintures du caractère votif; la figure humaine, tout en y étant l'objet principal, est subordonnée dans ces tableaux à une ordonnance de convention, procédant de l'architecture de l'époque, selon les traditions des peintres verriers des treizième, quatorzième et quinzième siècles, dont les compositions décoratives étaient si étroitement liées aux styles des époques primaires, secondaires et tertiaires, qu'il n'est point

de traité sur l'architecture ogivale où il ne soit consacré un chapitre spécial à ces maîtres ornemanistes du degré le plus relevé pendant le moyen âge. Dans leurs peintures votives, les peintres flamands ainsi que ceux de l'école de Cologne, qu'ils peignissent à l'huile, à l'eau d'œuf, au miel ou à la gomme arabique, les panneaux et les volets des tryptiques, ont longtemps suivi les principes des peintres-verriers, dont les cartons avaient pour eux l'avantage de leur fournir des exemples hiératiques.

N° 1.

Cet exemple provient d'un manuscrit, n° 323, de la bibliothèque des princes Barberini, à Rome. Il semble que l'on puisse tenir cette miniature pour le souvenir d'un objet qui a existé, et qui devait être en bois; la construction en est excellente, et l'ensemble du décor conforme aux goûts du quinzième siècle, pendant lequel on a beaucoup sculpté d'ornementations de ce genre, même sur les murailles.

N° 6.

Bordure de miniature, provenant d'une page attribuée à Gérard von der Meire, dans le Bréviaire du card. Germani, bibliothèque de Saint-Marc, à Venise. Cette ornementation formant une bordure pleine, traitée en mordoré, et avec une gamme sacrifiée de façon à faire valoir la miniature qu'elle accompagne, est d'un genre dont Jehan Foucquet s'est souvent servi pour ses marges. On ne considère pas d'ailleurs ces bordures comme étant de sa main. Cela est d'un goût flamand, et c'étaient des artisans spéciaux qui peignaient ces petits décors, d'un ordre assez inférieur, mais, en somme, de principe architectural.

N°s 4 et 7.

Ces fragments proviennent également des enluminures des manuscrits, mais ils représentent aussi des reliefs. Leur caractère est allemand, et dans le n° 4, construit en bois rustique, on retrouve non seulement dans les entrelacs le souvenir très direct des entrelacs compliqués et capricieusement libres dont la pointe d'Albert Durer s'est fait si souvent un jeu, mais le souvenir non moins direct des entrelacs celtiques.

N° 5.

Cette peinture, représentant saint Mathieu et saint Jacques, fait partie d'une suite des apôtres. Chaque saint n'est point dans une niche, mais sous un *dais*. Le nom de chacun est inscrit dans le large nimbe qui isole la tête. Le fond est meublé jusqu'à la hauteur des yeux par une tapisserie, ce que l'on appelait des *damassés*, tenant leur nom du caractère oriental de leurs dessins. La suite de ces peintures est de Meist Wilhelm, que nous pensons être le Wilhem, peintre à Cologne, auquel le frère de Jean van Eyck, Hubert van Eyck, alla demander des leçons.

N° 3.

Ce motif est également emprunté à une peinture du genre hiératique; les deux saints, montés sur une marche de pierre, ont, comme dans l'exemple précédent, un fond de tapisserie sarrazine qui monte à la hauteur des yeux; mais on rencontre ici un expédient pour procurer à cette peinture une atmosphère aérienne qui décèle de la manière la plus poétique le naturalisme des Hollandais, et remplace avec avantage le fond d'or des Byzantins. A peine au dessus de la tapisserie on voit un horizon terrestre, éclairé par un ciel dont les légèretés sont mises en valeur par l'opposition des festons ajourés d'une bande d'ornement rappelant le couronnement en dais.

Cette peinture est de Lucas de Leyde, un des favoris d'Albert Durer, et date du seizième siècle. Lucas, mourut à 39 ans, en 1533, étant né en 1494.

Ces deux peintures, empruntées au magnifique recueil exécuté sous la direction de Strixner et Hendel, publié à Munich en 1834, font partie de la galerie de S. M. le roi de Bavière.

RUSSIAN. RUSSE. RUSSISCHE



Spiégel lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie. Paris

RUSSE.



L'ORFÈVRERIE-JOAILLERIE, SON CARACTÈRE AU XVIE SIÈCLE. LE CUIVRE ET L'ARGENT, ÉMAILLÉS ET GEMMÉS.

LE STYLE D'IMPORTATION AU XVIIe SIÈCLE. UN ART NATIONAL.

Cette planche comporte :

1° Des parures de *panagiæ,* consistant en auréoles ou nimbes, ayant l'aspect de diadèmes, parfois celui de hausse-cols; les deux pièces pouvant être reliées par des anneaux mobiles, comme on le voit n° 8. Lorsque, à l'un des côtés de l'auréole en diadème, se trouve une section de cercle qui dérange la forme de l'auréole en débordant sur le côté, ce fragment est le nimbe de l'Enfant Jésus aux bras de sa mère; la tête est contournée seulement à l'extérieur des effigies peintes, l'auréole, quoique en relief, étant supposée en arrière. N°s 2, 5, 7, 8, 14, 16, 21 et 45.

2° Des croix de suspension, dont l'image intérieure détermine le caractère, celui de bijoux sacrés. N°s 12, 18 et 24, face et revers; 20, 22, 28 et 29, face et revers; 30, 32 et 34, face et revers; 33 et 39, face et revers; 36, 37, 40, 42 et 44, face et revers.

Ces deux premières séries, qui forment la partie principale de notre planche, sont des reproductions d'après nature, à l'échelle uniforme des deux tiers de la grandeur des originaux.

3° Des fragments d'ornementation peinte, provenant des manuscrits slavo-russes du seizième siècle, c'est-à-dire contemporains de la joaillerie en nature représentée ici, et d'un caractère qui rapproche ces fleurons des émailleries. N°s 1, 3, 4, 6, 9, 10, 11, 13, 15, 17, 19, 23, 25, 27, 31, 35, 38, 41 et 43.

4° Un échantillon du style d'importation, décorant le plat d'un livre de la dernière partie du dix-septième siècle. L'original fait partie du trésor impérial de Moscou; c'est l'Évangéliaire de la tzarine Nathalie, née Naryskine, seconde femme du tzar Alexis Mikhailovitch, mère de Pierre le Grand et régente pendant la minorité de son fils, morte en 1693.

Sous la transformation du genre, cette dernière orfèvrerie-joaillerie compliquée, riche à l'excès, montre la persistance de l'amour pour la magnificence, qui est certainement un instinct de race chez les Slavo-Russes. Cet instinct se serait manifesté par le génie des ancêtres si, comme il le semble de plus en plus aujourd'hui, ce sont, en effet, les Scythes, ces anciens ouvriers du métal, et metteurs en œuvre des pierreries en relief sur l'or, qui ont été les premiers à avoir l'imagination de cette brillante parure de l'orfèvrerie.

Le luxe des Slavo-Russes! Mais au delà de certaines époques, c'est à peu près tout ce que l'on connaît de leur histoire, et ce n'est guère qu'en Russie qu'il soit possible de rencontrer des chroniques comme celles qui racontent que lorsque Vladimir, régnant de 980 à 1014, crut devoir abandonner le culte païen, en faisant jeter à l'eau les idoles que, jeune et vainqueur, il avait arrosées de sang humain, et que, ayant à opter entre le mahométisme, le judaïsme et le catholicisme, dont il voulut, au préalable, prendre connaissance, ce souverain se serait décidé pour la religion orthodoxe « à cause de la magnificence du culte grec », « sur le rapport des députés qu'il avait envoyés à Constantinople, et qui en revinrent pleins d'admiration », dit Nestor, l'Hérodote des Slaves.

Nous devons à la bienveillance de M. Basilewsky la communication des joyaux du seizième siècle, d'un caractère religieux, que nous avons dessinés d'après les originaux, alors qu'ils se trouvaient encore à Paris. Maintenant que la magnifique collection dont ces bijoux faisaient partie a été acquise par la Russie, et qu'elle a été expédiée tout entière à Saint-Pétersbourg, la bonne fortune que nous avons eue se double de cette circonstance

que, non seulement ces joyaux de cuivre et d'argent n'ont plus d'équivalents chez nous, où leur présence a été toute fortuite, mais encore que dans leur pays originaire, où les voilà rapatriées, les bijouteries de ce genre et de ce caractère sont rares, et même très rares, à ce qu'il paraît.

En considérant cette joaillerie qui, par ses formules décoratives se rattache aux vieilles traditions d'un art *sui generis,* dont le mode représenté par cet écrin de cuivre et d'argent serait la dernière expression directe, en reconnaissant qu'il s'agit, en somme, d'une industrie profondément nationale, dont ces petits monuments attestent l'heureuse vitalité à l'heure même de leur dernière apparition, on est d'autant plus amené à leur prêter une attention soutenue, que l'orfèvrerie, et particulièrement l'orfèvrerie-joaillerie, constitue, en réalité, le seul art véritablement typique des Slavo-Russes.

On signale que chez eux le sentiment de la couleur est très développé; on cite les teintes de leurs étoffes, leurs meubles, la décoration de leurs appartements. On retrouve leur sens de l'ornement dans les maisons que le paysan construit lui-même avec des troncs d'arbres grossièrement équarris, mais dont la porte, la fenêtre, le toit sont encadrés par de fines découpures ornées de peintures. On cite encore, et elles valent mieux, les jolies broderies multicolores dont la paysanne pare son linge. Au point de vue de l'art, on ne peut reconnaître dans ces productions qu'un certain état de pressentiment; et les Slavo-Russes qui n'ont point encore par eux-mêmes atteint les hauteurs de l'architecture, la leur n'étant point sortie des traditions asiatiques, ou des imitations des monuments de France et d'Italie, n'ont encore donné une preuve sérieuse de leur originalité artistique, mais alors d'une façon tout à fait remarquable, que dans leurs orfèvreries-joailleries.

A priori, l'impression causée par cette joaillerie discrètement multicolore et de riche aspect, c'est que les Slavo-Russes, en suivant la voie ouverte par les ancêtres, y apportèrent, chemin faisant, des modifications résultant de leur propre goût, le goût d'artisans entre les mains desquels les principes subissent les évolutions des industries qui, chez une race bien douée, ne doivent pas rester immobiles. A en juger par nos spécimens, la source directe était encore fort vive au seizième siècle; comment donc est-il advenu que cette source se soit trouvée tarie, comme tout à coup, en même temps qu'aussi près de nous?

S'il s'agissait d'un autre peuple que le Russe, d'un peuple à l'engouement facile pour les modes nouvelles, on pourrait ne voir dans l'abandon d'un mode décoratif qu'un effet de l'inconstance de la faveur publique; mais avec la vieille Moscovie, où pendant les derniers siècles tout bon Russe se montrait hostile à toutes les réformes, désapprouvant les nouveautés de toute sorte importées par les étrangers, et, bien entendu, avec d'autant plus de passion lorsque les superstitions entraient en jeu, une explication aussi superficielle serait insuffisante, et l'histoire même de la Russie la contredit.

L'orfèvrerie, qui est, en effet, une merveille de l'industrie humaine, a, de tout temps, vivement frappé les esprits; et si chez les peuples primitifs on voit attacher un intérêt superstitieux à la possession de cailloux d'un certain choix, servant à la parure et devenant des amulettes, il était naturel que, avec l'orfèvrerie-joaillerie appliquée au même usage, cette crédulité facile ne décrût point. Elle flattait l'homme dans ses instincts, et l'attachement qu'elle inspirait dut s'ancrer plus profondément encore, lorsque, avec le temps et la communauté de certains types, la joaillerie prit le caractère d'insignes de la parenté et d'une même croyance.

C'est ce qui se produisit chez les Slavo-Russes, dont la tendance traditionnelle aux superstitions est si connue, qu'il n'y a qu'à la rappeler. Chez eux l'orfèvre, avec ses produits merveilleux, a longtemps conservé les proportions d'un sorcier. Une joaillerie leur paraissait d'autant plus précieuse qu'elle était le résultat de sortilèges; le bijou de l'alchimiste, le joyau obtenu par des incantations mystérieuses, le bijou intime, celui que l'on portait sur soi, l'amulette protecteur par excellence, œuvre d'un bon démon, devenait l'objet de l'un de ces attachements superstitieux que le vulgaire ne raisonne point. Aux temps païens, dans tous les pays du Nord, la sorcellerie et la magie faisaient, en quelque sorte, partie du culte; plus tard, elles se mêlèrent au christianisme, et l'orfèvrerie-joaillerie des Slavo-Russes du seizième siècle, dont les formules d'ornementation sont de principe antique, devrait à cette fusion le maintien de son caractère national. L'art spécial qui nous intéresse a été de la part des vieux Moscovites, des patriotes et des chrétiens les plus zélés, l'objet d'une affection prolongée qui aurait été poussée jusqu'au fanatisme. Notre écrin de cuivre et d'argent serait l'un des derniers témoignages de cette vénération à double titre qui aurait été assez vive pour faire des martyrs. Étrange joaillerie! qui, en sortant de son plan habituel ce qu'on appelle l'*ornement,* c'est-à-dire dans sa généralité un superflu d'une importance des plus secondaires, au moins quant à sa forme, montrerait qu'il peut advenir, et qu'il est advenu, que l'ornementation, par sa formule même, peut parfois s'élever au rang d'une véritable poétique, de nature à passionner tout un peuple!

La vieille Moscovie est relativement jeune parmi nous. Ce n'est que dans la dernière partie du quinzième siècle qu'elle prend sa place dans le monde politique européen; et son christianisme *officiel* ne date que de

l'aurore du onzième siècle, du jour où Vladimir, aidé par ses soldats, fit entrer son peuple dans les eaux glacées du Dniéper, où il fut baptisé en masse. Si superstitieux que puissent être naturellement les Slavo-Russes, ce n'est point à propos de l'orfèvrerie qu'il y a lieu de s'en étonner. Ils ont pu s'y attarder, mais les croyances abusives au sujet des ouvriers du métal ont eu longtemps cours en Europe ; et ce fut partout un stratagème de négoce de la part des artisans de la joaillerie, de paraître s'occuper des sciences occultes. Le prestige du surnaturel enveloppait leurs productions d'un mystère favorable au prix de la marchandise ; et comment le vulgaire ne se serait-il point laissé prendre à cette duplicité, lorsqu'on voit le moine Théophile, un homme du métier, très expert, parler sérieusement, au onzième siècle, de la préparation de certains ors, et fournir la recette pour faire un or qu'il appelle Espagnol, et aussi des Gentils ou Sarrasins, lequel or ne contenait pas une parcelle d'or ! C'était un mélange de cuivre rouge, de poudre de basilic, de sang humain et de vinaigre.

Nous avons à indiquer ici comment un art national, dont on a vu les profondes racines, peut cependant périr. Parmi les causes de destruction des joailleries d'ancien caractère, les principales furent les incendies. Le feu, c'est la grande plaie de la vieille Moscovie ; dans ses villes toutes construites en bois, une fois le feu allumé, rien ne l'arrêtait. Fatalement, un jour ou l'autre, toute cité était dévorée. Simples accidents ou faits de guerre, c'était inévitable. Et pour ne parler que de Moscou, dans le cours du seizième siècle trois grands incendies y détruisirent tout. Ces effroyables fournaises causèrent un malheur d'autant plus grand, que les pertes faites demeurèrent définitives. En principe, ce ne fut plus à l'art national qu'il appartint de remplacer ce qui avait disparu. C'est vers le milieu du siècle, après les deux grands premiers incendies, que Jean IV, le Terrible ou le Cruel, profitant de l'occasion « pour faire partager à ses sujets les bienfaits de la civilisation européenne », confiait au Saxon Schlit, après en avoir obtenu la permission de Charles V, la mission d'engager des étrangers au service de la Russie : tout un monde de savants, d'artistes et d'artisans, dont le nombre devait grossir sous les règnes suivants, en monopolisant la direction de toutes les industries. La tâche de ces immigrants n'était point de rajeunir, mais de métamorphoser les vieilles formules de l'art local ; ce qui se fit, en général, à l'allemande. L'introduction des étrangers ne s'était point faite sans soulever de vives protestations de la part des nationaux. Les dissentiments passionnés qui se produisirent entre les partisans des vieilles coutumes, portant un attachement superstitieux aux anciens usages, et les novateurs qui s'appliquaient aux réformes, étaient encore si animés dans la première partie du dix-huitième siècle (la fondation de Saint-Pétersbourg contribuant à l'agitation des vieux ferments de l'esprit national), que les protestations y furent d'une singulière vigueur ; comme on en peut juger par l'entêtement des raskolniks, bravant les supplices, et dont le fanatisme lassa les persécutions de Pierre le Grand et, plus tard, celles du ministre courlandais, Biren, le favori d'Anna Ivanowna.

La joaillerie d'un caractère sacré, dernier refuge des vieux modes traditionnels, eut sa part d'un ostracisme qui expliquerait les mystérieuses pérégrinations de ces bijoux, que M. Basilewsky devait rencontrer à Paris.

Nous attachons trop d'intérêt aux modes d'une orfèvrerie qui vaut aux Russes leur véritable titre de noblesse dans le monde artiste, et à laquelle nous consacrons dans notre Recueil un assez grand nombre de planches, pour n'avoir point recherché comment un art aussi national a pu périr. La perte d'un art national n'est point regrettable que pour les seuls nationaux ; le dommage est beaucoup plus étendu, et atteint tout le monde civilisé.

Il nous reste à expliquer, par la nature même de ces joailleries, comment leurs modes ont constitué un art véritable. Pour s'en convaincre, non seulement il faut distinguer dans ces ornementations leur caractère original, mais il faut encore découvrir dans ces robustes et fins objets de parure l'empreinte particulière que l'artisan a su leur imprimer, en y faisant passer parfois quelque chose de son être moral. L'ouvrier qui, en se servant du métal rigide, l'assouplissant et le colorant, réussit à révéler quelque peu des tendresses de son âme, en rappelant le milieu ambiant où il a agi, voilà l'artiste. Et lorsque des mains adroites au maniement d'une industrie ont surtout pour but de faire de leur œuvre une espèce de langage, parlant longtemps encore après que l'artisan aura disparu, celui-là laissera un souvenir particulièrement précieux, si le langage qui parle de lui est une harmonie.

On a constaté que les harmonies de la ligne agissent moins sur les Slaves que les harmonies du son. Tourguenief parle souvent du charme des mélodies qui retentissent dans les chaumières de la Vistule, du Don et du Volga. Michelet les a invoquées pour dépeindre le Slave comme un homme appartenant surtout au cœur et au sentiment. Si l'œil poétique de cet ingénieux investigateur avait rencontré nos joailleries, elles auraient pu lui servir pour achever son portrait. Le Slave a eu d'autres mélodies que les chants ailés, ainsi qu'en témoignent les concerts de métal, de pierreries et d'émaux, dont l'harmonie, rythmée en dessins réguliers, forme un décor d'une résonance mesurée, d'un éclat contenu, suffisant pour attirer le regard, et le retenant sans l'inquiéter. En somme, et puisque c'est par la production que l'homme s'affirme, le Slave a la faculté d'exprimer heureuse-

ment ce qui fait vibrer son être, qu'il s'agisse des sons ou des colorations. Aux temps anciens, l'un martelait, surveillait ses creusets, transmuait les métaux, allant jusqu'à lapidifier comme la nature même, tandis que l'autre chantait, faute d'apprentissage, sans doute; car il paraît que tous les gens naîtraient orfèvres dans ce milieu : c'est un don de race. Il y a une trentaine d'années qu'on y signalait un instinct de l'ornement tel que le serf arraché à sa charrue peut, après un apprentissage fort court, reproduire les œuvres délicates et artistiques de la bijouterie de Paris, « l'imitation, ajoute l'observateur, étant d'autant plus facile qu'elle trouve chez l'imitateur des aptitudes conformes à celles du producteur ». Le passant, qui admirait cette dextérité native, ne savait point qu'il venait de voir des déshérités.

Du reste, ce n'était pas en quelques mois qu'aux temps anciens on aurait pu former des artisans de la joaillerie; et s'il nous fallait montrer l'orfèvre du moyen âge, en énumérant le formidable arsenal de son outillage, dont Théophile dit qu'il devait avoir fabriqué lui-même toutes les pièces, on éprouverait presque du vertige à voir agir le maître, maniant tous les métaux fusibles, l'or, l'argent, l'étain, le plomb; combinant les alliages, et, depuis le polissage des cabochons et leur monture, depuis la cuisson de l'or, moulu, coloré, soudé, étendant son industrie jusqu'à la confection des chaînes. Chimiste, métallurgiste, peintre, calligraphe et verrier, voilà ce qu'il fallait qu'un orfèvre fût; et nous le retraçons pour montrer combien un artisan de ce caractère avait en main les moyens nécessaires pour marquer d'un coin personnel toutes ses productions. Un pareil savoir assure l'indépendance. Voir comment le joaillier slave a usé de son indépendance, et à quels mobiles il obéissait en en usant, c'est ce qui nous reste à examiner.

Nous ne nous occuperons point ici de la technique; les praticiens n'ont pas besoin qu'on leur en parle, et le spécialiste en sait beaucoup plus à ce sujet que ce que nous pourrions lui en dire. L'orfèvrerie-joaillerie a, dès les plus anciens temps, formé une industrie tout à fait différente des autres orfèvreries; elle employait des procédés de fabrication particuliers, et, dans ce genre, on attachait autant de prix à la légèreté des ouvrages que l'orfèvrerie proprement dite en attachait à la pesanteur des siens. Ce fut donc en raison d'un principe commun que, parmi les moyens les plus généralement employés pour la confection des bijoux, colliers, bagues, boucles d'oreilles, coiffures, etc., et concurremment avec l'emploi des estampés et des découpés, on se servit de fils métalliques tressés, enroulés ou noués ensemble, et figurant des rinceaux dans les ajours.

Le moindre des inconvénients dans les joailleries d'usage, qui doivent être légères, et où l'emploi de l'or est exclusif, c'est leur fragilité, tout à fait dangereuse lorsqu'il s'agit des rinceaux en ajours quelque peu larges. L'argent offre plus de garanties, le cuivre vaut encore mieux. Les Slavo-Russes, qui savaient d'ailleurs parfaitement travailler l'or qu'ils employaient pour les parures auxquelles on pouvait donner du poids, avaient donc d'excellentes raisons pour préférer le cuivre dans les joailleries. Ce choix n'était point seulement le résultat de l'expérience des hommes de métier; ce fut celle de véritables artistes, dont le génie spécial dut particulièrement au cuivre sa meilleure expression. Il est facile de le démontrer. Empruntons d'abord à la classification des métaux dans leur *densité* certains renseignements. Sous le rapport du poids, le cuivre ne vient qu'après le platine, l'or, le mercure, le plomb et l'argent; il est plus léger que ceux-ci; et si l'or, sous le marteau ou le laminoir, est le plus ductile de tous, la *ténacité,* c'est-à-dire la propriété de soutenir un plus ou moins grand poids sans se rompre en étant réduit en fils déliés, se trouve à un haut degré seulement dans le fer, le cuivre, et même l'argent. De sorte que, le cuivre étant aussi d'une *fusibilité* facile, il advient que, en outre de la légèreté relative de son poids spécifique, la légèreté de la matière employée s'augmente de la vertu de sa ténacité exceptionnelle, qui permet des divisions d'une extrême finesse, sans danger pour la solidité, et avec des avantages incomparables pour la délicatesse du travail.

La conséquence, au point de vue de l'art qui se trouve ici en parfait accord avec les exigences matérielles, c'est que le génie des Slavo-Russes s'étant exercé dans la voie ouverte par leurs aînés, c'est-à-dire la décoration des surfaces métalliques par le haut-relief des réseaux d'ornement, alternativement nus ou sertissant les émaux, ou bien par le développement en ajours de ces mêmes rinceaux, rien ne devait égaler pour eux l'emploi du cuivre qui, seul, pouvait leur procurer la légèreté nécessaire, en même temps que les finesses indispensables en ce genre pour qu'il ait tout son charme. On peut s'en convaincre ici, en examinant la face et le revers des croix de suspension, n°s 18 et 24, 28 et 29, particulièrement. Si, au lieu du cuivre tenace, on y avait employé des fils d'or soudés sur le fond et recevant les émaux, l'enveloppe de ceux-ci pour être ferme ne pourrait avoir la même délicatesse; la pulpe ouverte de ces petites fructifications, le contour de ces feuillages s'épaississant ainsi que les tiges, tout s'alourdirait; plus de souplesse, de liberté apparente, plus d'esprit, et, dans ce rôle, l'or épais et sans nerf, l'or deviendrait bête. N'oublions point, au surplus, que ce cuivre est doré, et que cette addition assure à ces joyaux l'avantage du *brillant métallique,* mitigé dans la plénitude des fonds par des pointillés, conservant son éclat dans les rinceaux et les sertissures, de sorte que, en définitive, c'est l'or, avec la qualité sans égale de ses tons, qui forme la base de l'harmonie de cette bijouterie colorée.

Le cuivre doré nous apparaît donc comme ayant été la base principale de la légendaire magnificence des Slavo-Russes.

C'est en examinant les ornementations provenant des *panagiæ* que nous terminerons cette étude ; elles ont l'avantage de représenter des parures dont on peut généraliser les types. Par les détails, rien ne révèle leur destination religieuse ; et si ce n'était leur forme intérieure, rien n'indiquerait cette destination.

Le principe commun de la décoration des *panagiæ* est connu. Dans ces images sacrées, les effigies peintes à plat se combinent avec le relief des orfèvreries ; leur origine est orientale, et ce fut une coutume chez les Byzantins de parer de cette façon les images de la Vierge seule, ou la Bienheureuse tenant dans ses bras son divin enfant. Pour la Russie, qui adopta le type grec, nombre de ces figures peintes lui ont été transmises par les moines du Mont-Athos ; ces moines prétendant posséder le portrait authentique de la Vierge, peint par saint Luc, l'évangéliste. Le surplus, dans ses variantes, est la monnaie de cette pièce capitale. Dans ces images, les effigies saintes sont auréolées par le nimbe astral, plein ou divisé en rayons s'étendant plus ou moins loin. Ce nimbe est doré sur le champ du fond, ou c'est une orfèvrerie superposée. La panagia, si chère au Russe, doit sa physionomie à une école de la plus austère sévérité. Dans son incontestable noblesse, cette Vierge semble habiter des hauteurs inconnues à l'homme ; chez elle rien ne trahit la faiblesse d'une émotion. Telle qu'elle est cependant, cette froide figure parle avec succès au Slave, et elle inspire au Russe une vénération qui se manifeste par mille tendresses. Ce que la sainte ne dit réellement pas, c'est de son cœur à lui qu'il le tire, pour la rapprocher de nous ; car en la parant avec amour, comme pour lui prêter une faiblesse, ce n'est point seulement pour la rendre plus belle qu'il la pare, c'est surtout pour lui être agréable. Et on va voir maintenant où apparaît l'originalité de l'artiste slave. Ce qu'on lui a donné, il le transforme, sans autre souci que de mieux exprimer, selon lui, le sentiment qui le guide.

Le nimbe de la madone archaïque, solaire dans son principe, et qui contribue à tenir dans un monde imaginaire les êtres divins, est assurément une belle fiction ; mais cet idéalisme n'est point celui du Slave ; il comporte des subtilités qui lui échappent. C'est pourquoi, en tenant compte de la forme consacrée du nimbe régulier, que l'habitude a rendu presque canonique, le joaillier en conserve le cercle, et, profitant ingénieusement de la découpure intérieure occasionnée par la silhouette de la figure peinte, il trouve le moyen de faire du nimbe une parure. Le principe rationnel du rayonnement de l'auréole se trouve ainsi sacrifié, mais il a obtenu une espèce de diadème ; et au lieu de l'abstraction du nimbe, ce couronnement effectif qui consacre la souveraineté de la Vierge sainte se trouve l'avoir quelque peu humanisée.

Dès lors, l'ornemaniste ayant conquis la place, le joaillier y prend son essor : ici, pour la magnificence telle qu'il la comprend ; là, dans la légèreté des ajourés, qu'il dispose en un réseau fleuri qui, par sa nature, conviendrait à la couronne qu'une main émue poserait sur le front d'une fiancée.

Les orfèvres-joailliers des Grands et des Petits-Russiens qui s'ingéniaient ainsi à rapprocher de l'homme la Vierge sainte, répondaient au cœur même de la nation.

Dans ses classes populaires, le culte est d'une autre sorte que les tendresses d'oratoire, dont le cours est inégal, selon que le livre de prières est ouvert ou qu'il est fermé pour passer à d'autres exercices.

Pour le paysan, le moujik, que l'hiver enferme dans sa hutte, et qui s'y trouve exilé comme dans une tombe pendant de longs mois, la panagia est une compagne constante ; c'est avec la simplicité et la naïveté d'un enfant qu'il s'adresse à elle ; il l'aime si tendrement que si le feu prend à sa hutte, c'est d'abord l'image sainte qu'il sauve. Avec un souffle de cette puissance le vieil art russe s'alimentait naturellement, et l'orfèvre-joaillier, avec ses magnificences particulières, devenait bien ce que nous l'avons vu, l'artiste national par excellence. Le cœur du client et celui de l'artisan, c'était le même.

Et s'il fallait pousser l'investigation plus loin, on pourrait ajouter, c'était le même regard. Le spectacle le plus émouvant pour l'homme des steppes, c'est, après les longs mois d'hiver, l'apparition presque sans transition du printemps, déchirant la neige et découvrant l'épanouissement d'un monde nouveau, souriant sous le ciel bleu et dans la chaleur fécondante du soleil. Superbe dans son triomphe, le steppe, avec les vagues vertes de ses herbes vibrantes ressemble à la mer, et il est assez vraisemblable que la palette du joaillier, où le bleu et le vert dominent en se jouant dans le jaune de l'or, s'égayant de temps en temps avec la petite note éveillée de la graine qui féconde, a puisé là ses inspirations. L'intention est même assez marquée, par la nature de la végétation employée pour former les rinceaux d'un ornement légèrement feuillagé. Ce sont surtout de simples brindillons de la flore des champs, de ces herbes vagabondes qui poussent au hasard, plus nombreuses que les étoiles, et qui, quoique ne travaillant ni ne filant, font les plus beaux tapis du monde. Dans la toilette hivernale, la joaillerie, avec son reflet du steppe, était à la fois un charmant souvenir et la plus douce des espérances.

Le choix parmi les herbes de petite espèce était d'ailleurs indiqué, du moment que l'artisan cherchait son

type dans la nature. Selon le minuscule, les organes constitutifs du végétal se présentent généralement sous les formes les plus simples, tout en est rudimentaire ; et, en même temps que la tige sera fine et souple, la feuille aura d'assez larges développements en n'offrant que quelques denticules, et la fructification sous forme de graine aura une enveloppe sans complication, s'ouvrant à la maturité. Pour satisfaire aux besoins de l'émaillerie sertie en relief, à laquelle la plénitude et la simplicité des formes est favorable, en même temps que pour profiter des finesses permises avec un métal ferme, l'orfèvre devait trouver là le meilleur type pour son ornementation, dans laquelle l'opulence s'allie à la délicatesse.

On peut généraliser le genre de ces orfèvreries-joailleries colorées, c'est-à-dire étendre leur mode aux colliers, aux agrafes, aux boutons des aigrettes, etc., et, comme pour apprécier la valeur d'une ornementation il faut la voir dans le milieu où elle s'est produite, on doit, pour en faire vraiment l'estime, s'imaginer l'effet de parures de cette sorte, mêlant leur éclat harmonique au chatoiement des fourrures. La magnificence des Russes apparaîtra alors dans toute la beauté que lui procuraient les arts nationaux, aux temps où ces arts étaient en pleine vigueur.

En résumé, le vieil art des Slavo-Russes accuse sa nationalité par une originalité marquée. Pour eux, le véritable luxe d'une joaillerie dépendait de la beauté du décor, de la délicatesse du travail et de la mise en valeur des éléments qui le composaient.

Si l'unité d'un génie national opérant à travers les siècles peut se démontrer par le rapprochement de productions diverses, c'est bien à propos de celui de ces artisans du cuivre.

Parmi les orfèvreries servant à la parure rustique, que la Suède avait envoyées à l'Exposition internationale de 1878, figuraient des parures que portent encore les paysannes de la Scanie. Le cuivre doré seul en fait les frais. Elles consistent en une espèce de grappe assez volumineuse, disposée à plat sur le corsage. Quelques bossages sur les plaques du fond y accrochent la lumière, et de légères coupelles, suspendues à des anneaux mobiles à la façon des sequins, couvrent la pièce en grande partie, en y faisant bruire leur petit timbre, en même temps que par leur concavité chacune d'elles reçoit une étincelle de lumière qui fait scintiller toute cette orfèvrerie avec un éclat particulièrement bien réparti. C'est d'un accord commun que les archéologues du Nord reconnaissent dans ces parures leur origine scythique. (On peut voir dans notre *Costume historique* des spécimens de ce genre, reproduits d'après les originaux.) Enfin dans le naturalisme, dont les Celtes ont peut-être été les premiers à se servir avec une certaine naïveté, en le substituant au jeu des lacets enroulés, on retrouve encore dans les joailleries du seizième siècle le goût natif pour la grâce facile. Le principe lisse des rinceaux qui relient les végétations était une sincérité de l'emploi du métal filé ; et ce ne sont point des Celtes qui auraient imaginé le travestissement du jeu sans obstacle des lacets, en un treillis de branchages rugueux, comme l'ont fait les Germains. Le génie d'une race se maintient à travers toutes les transformations.

Ce qui s'accuse le plus ouvertement dans cette bijouterie, c'est le caractère asiatique ; mais les Slavo-Russes ne sont-ils point des Asiatiques? Quant au byzantinisme, on ne l'y retrouve que dans les insertions faites au cœur des croix de suspension ; l'insigne chrétien consacré par l'Église orthodoxe ne modifie pas le caractère du fond. Il était nécessaire, et n'avait point à être changé.

Ce ne sont point des arts d'importation qui laissent des racines aussi profondes que celles dont on a vu la ténacité. L'art des Slavo-Russes, sorti, en quelque sorte, des entrailles de tout un peuple et qui fut, particulièrement par la joaillerie, un des aliments d'une mythologie populaire, qui se trouva mélangée avec les doctrines officielles, était une expression complexe et charmante d'une imagination vraiment poétique.

Après une extirpation aussi coûteuse que celle qui a été indiquée, et qui semblait avoir causé un naufrage définitif, les humbles épaves qui composent notre écrin regagnent aujourd'hui leur patrie, non plus comme des objets à vénérer en raison de leur caractère sacré ; mais elles y reviennent avec un singulier changement de mission, celle que leur vaut leur qualité de reliques d'art. Elles apportent leur intéressant contingent parmi les anciennes productions vers lesquelles les Russes dirigent maintenant les regards d'une prédilection profondément nationale, et que tout fait présager devoir être sérieusement féconde.

Parures des panagiæ.

N° 2. — Nimbe commun à la Vierge et à Jésus. Cuivre doré et émaillé enrichi de quelques pierres de couleurs. Un seul insigne particulier se trouve dans le nimbe de l'enfant, c'est le hausse-col qui désigne le chef. Dans le trésor de Petrossa, qui aurait appartenu à un roi hunnique du IIIe siècle, on a retrouvé des hausse-cols dont l'usage paraît avoir surtout appartenu aux Asiatiques septentrionaux. Leur forme est plus ou moins proche du croissant, et peut-être faut-il voir dans le dessin de plusieurs de ces hausse-cols que l'on rencontre dans nos panagiæ, ainsi qu'aux croix intérieures de plusieurs des bijoux de suspension, une intention double, l'insigne du chef d'abord, et en empruntant à l'oméga sa disposition intérieure, c'est-à-dire sa pointe centrale ω, le sens que lui donnaient les Grecs, la fin de toutes choses. Le fond de la pièce est grainé.

N° 5. — Nimbe du Christ enfant, entourant la couronne en forme de bonnet, et qu'accompagnait le hausse-col royal. Cuivre doré et émaillé.

N° 7. — Nimbe commun à la Vierge et à Jésus. Cuivre doré et émaillé en ajours.

N° 8. — Nimbe de l'Enfant avec le hausse-col. Cuivre doré et émaillé enrichi de perles.

N° 14. — Nimbe de l'Enfant. Cuivre doré et émaillé.

N° 16. — Hausse-col. Cuivre doré et émaillé, avec une pierre centrale.

N° 21. — Nimbe en cuivre doré et émaillé, métal plein, fond grainé.

N° 45. — Nimbe de l'Enfant. Cuivre doré et émaillé en ajours.

Croix de suspension.

N° 12. — Petite croix en or ciselé. Elle est en petits ajours, et n'est point émaillée.

N°s 18 et 24. — Face et revers d'un bijou tenant son caractère sacré de la petite croix qui occupe le centre de la face. Cette croix est dessinée selon le rite oriental. Dans l'Orient, dit le père Cahier, où la langue grecque conservait sa prééminence, il semble que l'usage plus commun de la croix à quatre branches égales soit un souvenir du X modifié par quatre angles droits. Le X est la première lettre du chrisme grec. Cette explication est peut-être insuffisante; la croix à quatre branches égales était d'un usage beaucoup plus ancien que le christianisme, et les trouvailles de M. Schliemann en fournissent amplement la preuve. C'est en raison de la confusion qui pouvait en résulter, que les Grecs éprouvèrent le besoin de ne pas laisser en dehors de l'image de la croix le nom de Jésus, et c'est pour y inscrire la première lettre du chrisme qu'ils imaginèrent de joindre à la croix, la petite barre transversale en oblique qui rappelle, encore mieux que les branches égales, le χ grec. C'était l'un des signes que les *zelanti* orientaux, et à leur imitation les *raskolniks* qui se piquaient d'être archi-orthodoxes, apprenaient à faire avec leurs doigts pour donner la véritable bénédiction à la grecque. La main exprimait successivement les quatre lettres I C et X C formant le chrisme entier. Il fallait toute une éducation mécanique pour forcer la main à tenir ce langage alambiqué.

Cette croix de suspension est en cuivre doré et émaillé, et ornée de petites pierres et turquoises. C'est la perle de cette collection.

N° 20. — Petite croix en or à quatre branches égales composée de cinq pierres blanches serties en relief et de quatre petites pierres de couleur dans les angles.

N° 22. — Croix en cuivre doré et émaillé. Celle-ci porte des inscriptions à l'extrémité des branches, et, suspendu à la croix grecque, le hausse-col du souverain.

N°s 28 et 29. — Revers et face d'une croix de suspension dont la partie supérieure articulée et taillée en cabochon est percée pour le passage du cordon. La croix intérieure porte également le hausse-col dessiné en oméga. Cet insigne rappelle le Roi des Juifs qui est la fin de toutes choses. Cuivre doré et émaillé, orné de pierres fines.

N° 30. — Petite croix en cuivre doré et émaillé, en angles rayonnants. Hausse-col à la croix insérée dans le bijou, et inscriptions aux quatre branches.

N°s 32 et 34. — Face et revers d'une croix en argent émaillé sur la face, ciselé au revers. Hausse-col à la croix intérieure, et inscriptions aux quatre branches du bijou.

N°s 33 et 39. — Revers et face d'une croix en argent émaillé. Le haut porte une inscription. L'extrémité des trois autres branches est disposée en cabochon.

N° 36. — Croix en argent ciselé, n'ayant point le caractère du bijou sacré.

N° 37. — Croix en jade monté en cuivre doré et orné de pierres et de perles fines. Le Christ est ciselé sur la croix.

N° 40. — Croix en cuivre repoussé et doré, ornée de pierres de couleurs montées en relief. Christ ciselé.

N°s 42 et 44. — Revers et face d'une croix en argent, dorée sur la face. Ce bijou en ajours est orné de pierres de couleurs montées en relief et a le caractère sacré.

Fragments tirés des enluminures des manuscrits du XVIe siècle.

N°s 1 et 6. — Évangéliaire n° 29. Bib. imp. de Saint-Pétersbourg.

N°s 3, 23 et 27. — Apôtre n° 60. Même Bibliothèque.

N°s 9, 25, 28 et 43. — Synodicon des princes, des boyards et des ecclésiastiques. Collection du comte Tolstoï. Bib. imp. de Saint-Pétersbourg.

N°s 10, 11, 13 et 17. — Évangéliaire n° 119. Collection Pogodine. Bib. imp. de Saint-Pétersbourg.

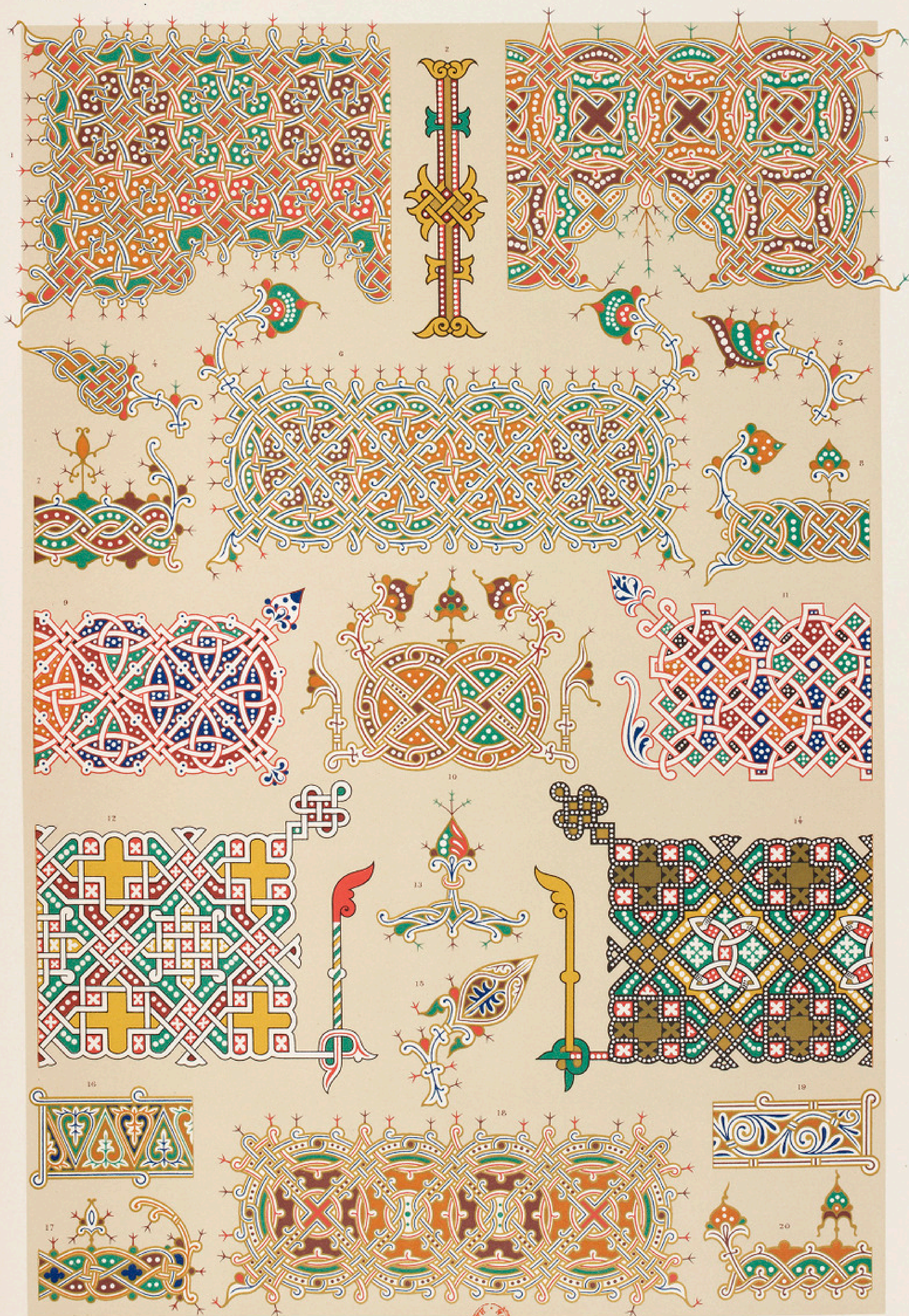
N°s 4, 15, 19, 31 et 35. — Évangéliaire du moine-prêtre Mercure. Bib. de l'Académie ecclésiastique du couvent de Saint-Serge (Gouvernement de Moscou).

N° 41. — Évangéliaire n° 116. — Bib. imp. de Saint-Pétersbourg.

Ces petits renseignements sont empruntés à la belle publication sur l'ornement russe, faite par les soins de l'école Stroganoff, à Moscou.

N° 26. — Couverture de l'évangéliaire de la tzarine Nathalie. Cette orfèvrerie de la fin du XVIIe siècle est d'un luxe qui s'impose d'abord. On y a employé, selon le dicton populaire, toutes les herbes de la Saint-Jean : la ciselure, l'émaillure, la gravure en intaille, les pierreries fines serties en relief ou incrustées, etc. L'ornementation est répartie régulièrement, mais sans que de grandes lignes dessinent ostensiblement un plan général. Ce type de reliure diffère donc essentiellement de ce qu'on connaît des Byzantins et de ceux qui les ont imités pour l'ornement des plats des Évangéliaires; il n'a rien de commun avec le genre si connu de la reliure à bordure plus ou moins large, encadrant une scène formant tableau, traitée en un relief plus ou moins accusé, en métal ou en ivoire. Lorsque l'idéal diffère, l'expression ne saurait être la même. On a vu que les lignes agissent moins sur le Slave que les harmonies du son et de la couleur; on en retrouve une nouvelle preuve ici, et l'on pourrait dire d'autant plus frappante que l'ornementation de cette couverture de livre est composée d'éléments qui n'avaient plus rien de l'ancienne naïveté locale à la fin du XVIIe siècle. Il est facile de reconnaître que cette orfèvrerie en pièces rapportées comprend des parties pleines dont la forme est empruntée aux Persans, en même temps que les lourds rinceaux gauchement brisés, qui relient le tout, sont feuillagés avec l'acanthe grecque, d'un choix particulièrement malheureux, les acanthacées, qui habitent presque exclusivement la zone intertropicale des deux continents, étant des inconnues pour les hyperboréens. Eh bien ! et tant est puissant un souffle vraiment national, malgré ces emprunts à l'étranger, malgré l'illogisme des détails, l'impression qui résulte de ce décor ensoleillé d'or, c'est que celui-là aussi est un souvenir de la merveilleuse prairie; avec le principe d'un relief accrochant mille étincelles en noyant les détails dans le pépiement de la couleur, ce qui détermine la gamme générale, enveloppant en quelque sorte le tout, c'est l'émeraude des verdeurs printanières, égayée par les variétés des larges semaisons de la nature. Bordé par un simple filet, ce décor dans lequel rien n'arrête l'œil doit son principe à l'impression causée par la plaine fleurie et sans limites. Et avant même d'ouvrir le livre de l'Évangile, sa reliure dit à des yeux russes la bonne nouvelle chère entre toutes; elle parle du printemps.

Ce document provient du recueil des *Antiquités de la Russie*, publié par les ordres de S. M. le tzar Nicolas Ier.



Lestel, lith.

Imp. Firmin Didot & Cie Paris



RUSSE.



ORNEMENTATION DES MANUSCRITS DU XVIE SIÈCLE. UNE SPARTERIE EN FLEURS.

A propos de l'orfèvrerie-joaillerie des Slavo-Russes, nous indiquons, dans la notice de la planche ayant pour signe *la Brosse,* que, en outre des manipulations plus ou moins adroites de l'industrie agissant dans les voies traditionnelles, ce qui constitue vraiment un art national, c'est un certain caractère original, communiqué à ses productions par l'artisan qui sait y faire passer quelque chose de son être moral, en rendant sensible le milieu où il vit, et en s'appliquant à le montrer avec son plus grand charme.

Nos documents peints viennent compléter ce qui a été observé sur la physionomie des orfèvreries-joailleries du seizième siècle, dont la parure en brindillons végétaux semble avoir été empruntée à la délicate flore des champs, et où les colorations émaillées, se combinant avec la chaleur du ton du métal, apparaissent comme un reflet direct du steppe printanier.

La sparterie en fleurs, dont notre planche est principalement meublée, montre dans sa pleine éclosion ce qui pouvait paraître plus ou moins hypothétique avec les orfèvreries; les éléments de cette sparterie, la nature de ses floraisons, la tendresse des colorations, rien ne manque ici pour démontrer l'intention, et retrouver le type primordial.

En suivant dans cette page la marche, d'abord timide, de la recherche nouvelle alors, on voit parfaitement ce type primordial se dégager pour arriver dans la plénitude du genre à l'une des plus heureuses conceptions d'un agencement décoratif, rendu opulent avec une grande simplicité de moyens.

Ces documents proviennent de trois manuscrits différents, et offrent des exemples de la dernière transformation du lacet celtique, dont les Slaves avaient, au préalable, écarté le principe animal qui, ayant perdu son énergie première, n'offrait vraiment plus d'intérêt; il ne lui restait plus que son invraisemblance, ce ne pouvait plus être un langage.

Les nos 9 et 11 sont encore des combinaisons du lacet celtique plat; cependant, on trouve de temps en temps dans le no 9 quelques petits nœuds arrondis, répartis symétriquement dans le parcours enchevêtré de ces lacets, leur communiquant un aspect quelque peu végétal, confirmé par les terminales des angles, où les fleurs sont projetées dans la rigidité de leur axe.

Au no 11, les lacets n'ont point de nœud végétal; l'angle du haut est également formé par une fleur rigide, mais c'est déjà un feuillage évoluant qui se relève à l'angle du bas.

Les nos 2, 12 et 14, provenant d'un second manuscrit, ont encore pour principal élément le lacet celtique plat; celui-ci obéit à une géométrie rectiligne qui semble indiquer l'influence arabe, persane. Mais le Slave y apporte sa nouvelle note, que l'on rencontre dans la tige franchement végétale qui accompagne latéralement chacun de ces motifs, en s'élevant de leur base prolongée. — Cette tige est là comme un cierge tenu par un poing tendu, et dont la flamme s'aviverait sous le souffle de l'air qui l'infléchit, mais le jet vigoureux est d'un autre *cereolus* que la bougie de cire; cette tige est déjà celle de la *juncea virgo,* la vierge droite comme un jonc, plus ou moins sœur de Perséphoné, sortant de la terre au printemps, comme la fille de Déméter ou Cérès, encore sous le premier manteau des céréales, et déjà belle pour charmer les yeux. Ce *cereus,* c'est la torche joyeuse, joliment enrubannée en spirale, que Cérès tient dans sa main pleine de promesses.

Tous les autres motifs, dont le fonds principal appartient à ce que nous appelons une sparterie en fleurs, proviennent d'un troisième manuscrit, et pour examiner ce mode nouveau, nous nous arrêterons sur le no 6, qui en représente l'expression complète. Mais les embryons que l'on vient de voir sont des rudiments trop insuffisants; et il faut reconnaître de plus près la nature du genre employé pour montrer qu'il est bien local.

Le *cyperus* ou le *souchet* est un jonc anguleux, et ce qu'on appelle en botanique les *cypéracées,* tenant leur

nom de la projection en cippe de leur tige, sont des herbes ordinairement gazonnantes; elles sont étroitement liées aux *graminées* dont le port est analogue. Les cypéracées sont répandues par toute la terre, et surtout dans les régions froides du Nord ; elles habitent en société les plaines marécageuses, les prés humides et les pentes sèches des hautes montagnes. Parmi leurs sous-genres, celui que l'on classe sous le nom de *caricinées*, de *carica,* figue sauvage grasse, ou de *carico,* charger, se divise en deux genres principaux : le *carex* et l'*elyna*, qui fournissent de petits joncs, du *scirpiculus*.

Plusieurs cypéracées sont usitées dans la sparterie, et même aussi certaines graminées, comme l'indique le nom de *spartine,* donné à une *chloridée*. En France, on emploie les longues tiges du *carex nervosa* pour les chaises tressées.

La tige du carex est triangulaire, et porte une fleur, dite *solitaire,* qui naît immédiatement de cette tige, dont l'inflorescence est ce qu'on appelle *définie,* comme dans le coquelicot. La fleur du carex n'a ni calice, ni corolle ; elle est souvent glumacée, et la fleur, ou si l'on veut le fruit qui charge la tige à son extrémité, est enveloppée de la petite peau qui couvre le grain, et dont le nom, la *gluma,* provient de la peau des figues. La forme de cette fleur ou de ce fruit est plus ou moins opulente et plus ou moins allongée ; elle se termine en pointe aiguë portant le pistil, et, en somme, offre du rapport avec l'oignon d'où est sortie la plante.

Ce jonc souple et énergique est tout différent des herbes annuelles aux tiges laiteuses et sans nerfs ; aussi lui faut-il plus de temps d'existence. Dans les carex, chaque jet reste souterrain pendant la première année, où il est horizontal ; il se redresse au printemps de la deuxième année, pousse une touffe de feuilles aériennes, et émet à l'aisselle de ses feuilles inférieures un bourgeon qui s'allonge à son tour pendant sa première année, comme l'a fait l'année précédente le jet dont il émane. A l'automne, le jet âgé de deux ans perd ses feuilles, mais l'axe, abrité par les bases persistantes de ces mêmes feuilles, s'allonge au printemps de la troisième année, et se termine par des fleurs, dont l'évolution signale le terme de son existence. L'accroissement d'un jet de carex demande donc trois ans pour s'accomplir. A l'automne suivant, la tige fleurie périt, et la souche elle-même se détruit peu à peu ; mais le jet de la seconde année a produit une touffe de feuilles qui fleurira à son tour l'année suivante.

L'ornemaniste qui a conçu le projet de modifier la sécheresse du lacet celtique plat, et sans vie qui lui soit propre, en se servant de la tige triangulaire du carex, un sparte par excellence, a donc judicieusement choisi dans la jonchaie la tige dont la fleur marque la croissance complète, et c'est avec un esprit charmant qu'il a conservé pour dominer sa sparterie idéale la fleur qui fait plier sous son poids l'extrémité du jonc, ainsi qu'on voit les plantes fleuries de ce genre balançant leur fleur unique, comme celle du coquelicot, au-dessus même de la foule des épillets de l'ivraie, de l'orge, du seigle, du froment, du nard, etc., de toutes les plantes portant ce qu'on appelle la *cyme épi,* la *cyme scorpioïde,* et formant la *cymaise* générale d'un champ de culture ou d'une prairie folle.

Nous pensons qu'il est devenu inutile d'insister davantage. La forme triangulaire de la tige, et les caprices réglés de l'accouplement de ces mêmes tiges, pour enrichir le décor sans le trop charger, montrent assez la grande habileté de l'artiste qui a combiné ces sparteries ; leur jonc est encore si naturel qu'il en a conservé les petits poils défensifs, qui rappellent encore la tige velue des coquelicots. Enfin, dans le n° 6, sur lequel nous avons particulièrement appelé l'attention, on ne saurait voir plus clairement que par la nature tendre des colorations, ce reflet du steppe printanier dont nous avons dit tout le charme matériel et poétique pour les Slavo-Russes. Et, encore une fois, on peut voir combien il est regrettable qu'un art national qui montrait encore une pareille vitalité au seizième siècle, ait cependant péri, au grand dam de tout le monde civilisé, qui sait si bien apprécier maintenant les ingéniosités naïves. Le type de la coloration de ces documents peut être utilisé pour les matériaux provenant des orfèvreries russes et des manuscrits dont nous fournissons une suite de planches en camaïeu.

Les n°s 9 et 11 proviennent du Synodicon des princes, des boyards et des ecclésiastiques, seizième siècle, n° 9. Collection du comte Tolstoï. Bibl. imp. de Saint-Pétersbourg.

Les n°s 2, 12 et 14 sont tirés d'un Évangéliaire du seizième siècle. Collection Pogodine. Même Bibliothèque.

Les n°s 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 19 et 20 proviennent d'un Évangéliaire de l'an 1535, n° 22. Collection Pogodine, également à la Bibl. imp. de Saint-Pétersbourg.

C'est à la belle publication faite par les soins de l'école Stroganoff, à Moscou, que ces documents sont empruntés.

RUSSIAN. RUSSE. RUSSISCH



Schmidt lith. Imp. Firmin-Didot & Cie Paris



RUSSE.



ORNEMENTATION DES MANUSCRITS SLAVO-RUSSES DU XIVe SIÈCLE.

PLANCHE EN GRISAILLE.

Dans un magnifique recueil, intitulé *Histoire de l'ornement russe*, émané de l'École de dessin industriel de Moscou, fondée en 1860 et dite aussi école Stroganoff, celui-ci ayant organisé une première école dès 1825, on trouve de nombreux documents scripturaux en fac-similé, avec leurs couleurs. Nous ferons quelques emprunts à cette belle publication pour joindre l'élément de la coloration aux exemples inédits que nous réunissons dans une série de planches en grisailles. La forme didactique suffit pour y tracer les caractères d'une ornementation considérée par les Russes comme étant d'un style national, s'étendant au décor de cette belle orfèvrerie russe, de réputation européenne, dans laquelle se manifeste l'art si vivace et si original des Slavo-Russes.

Nous devons ces planches à une heureuse rencontre. Les dessins dont nous disposons sont des calques, faits sur les originaux par un graveur de Saint-Pétersbourg pour lequel les musées et collections particulières de cette ville étaient d'un facile abord. M. Nicolas Vassilieff, dont le carnet d'études nous a servi pour ces planches est le fils de M. Michel Vassilieff dont le nom, avec sa qualité d'académicien, se trouve en tête de ceux qui, sous la direction de M. Victor de Boutowsky, directeur de l'école et du musée de Moscou, ont fait les dessins en fac-similé de l'histoire de l'ornement russe.

Selon M. de Boutowsky, aux douzième et treizième siècles, il y avait déjà en Russie des maîtres nationaux affranchis de toute influence exotique; c'est-à-dire, d'un côté celle des Grecs, de l'autre côté celle des maîtres en bâtiment de la Lombardie. Ces derniers avaient été appelés par André Georgievitch pour bâtir la cathédrale de l'Assomption de la Vierge dans la ville de Vladimir, édifice dont le type se retrouve d'ailleurs en bien des endroits pendant les siècles suivants, et particulièrement en plusieurs églises de Moscou des quinzième et seizième siècles. Les relations de la Russie avec le monde grec s'étant trouvées entravées par suite de l'invasion des Mongols, ce serait à cette circonstance, à cet isolement, qu'il conviendrait d'attribuer l'originalité de l'ornementation slavo-russe, qui a son caractère propre, différant du style byzantin et de son dérivé le style roman.

L'influence celtico-scandinave est si évidente, dans les documents du caractère de ceux que nous reproduisons ici, qu'il serait inutile d'insister. Sans compter les contacts asiatiques, le goût des Russes a subi tant de modifications que l'on pourrait douter que leur style national fût bien véritablement à eux, et leur constituât une réelle originalité. Ce serait cependant une erreur de la leur dénier. On observe dans les tracés slavo-russes, un esprit d'ordonnance, de répartition, des combinaisons d'entrelacs mélangés de figures, qui donnent un cachet particulier, véritablement national, à ces ingénieux ornements fortement conçus et qui sont beaucoup plus que des vignettes. Il n'est point en effet un seul des motifs de notre planche qui ne soit une construction logique, qu'au besoin on pourrait forger. On peut le constater jusque dans ces initiales slavonnes que l'on fait maintenant courir dans les cordons d'inscription, et qui jouent dans l'ornementation russe le même rôle que les sentences koufiques dans l'ornementation des Persans et des Arabes.

Les manuscrits slavo-russes apparaissent au onzième siècle et s'étendent jusqu'au dix-huitième; mais le caractère spontané de l'ornement russe s'y maintient seulement du douzième siècle au seizième exclusivement. A partir du dix-septième siècle le goût occidental intervient. Cependant nous en userons sur ce sujet comme en ont usé les fondateurs du Musée d'art et d'industrie de l'école de Moscou, qui, pour former l'histoire du travail en Russie à l'aide de matériaux, y ont compris les productions nationales du dixième au dix-huitième siècle. Il nous paraît intéressant de voir comment le goût d'une nation peut s'altérer, en même temps que l'on peut aussi observer combien souvent, sous des factures étrangères, le génie national trouve encore à se manifester.

M. Nicolas Vassilieff n'ayant joint aucune note à ses dessins, nous ne pouvons que par analogie indiquer leur provenance probable. Cette analogie se rencontre en un certain nombre de manuscrits de la Bibl. impériale de Saint-Pétersbourg, parmi lesquels un Psautier du quatorzième siècle, n° 3, un Bréviaire, n° 8, et un Ménologe, n° 14, tous deux également du quatorzième siècle.



RUSSIAN. RUSSE. RUSSISCH



Schmidt lith. Imp. Firmin-Didot & Cie Paris



RUSSE.



ORNEMENTATION DU XIIE AU XVE SIÈCLE, DOCUMENTS SCRIPTURAUX ET CISELURES.

PLANCHE EN GRISAILLE.

(Voir la notice de la planche ayant pour signe le *Fer à repasser*.)

Parmi les productions qui ont valu à l'exposition de Moscou en 1882 son très grand succès, la bijouterie et l'orfèvrerie tenaient le premier rang. De l'aveu de tous les visiteurs, dit M. de Vogué, dans une étude publiée par la *Revue des deux mondes*, elles étaient la partie la plus remarquable de cette exposition.

« Dans ce pays, tout conspire au succès de l'argentier; sans parler de la pieuse munificence qui enrichit sans cesse les trésors des églises, toutes les habitudes de la vie russe réclament son concours; les marques d'attention du souverain, les témoignages de dévouement que lui retournent ses sujets, l'esprit corporatif, les jubilés après un certain nombre d'années de services, les anniversaires, tout se traduit en Russie par un échange continuel d'objets d'art d'un grand prix. »

Ce qui a fait le succès de l'exhibition de 1882, après laquelle, dit encore M. de Vogué, les orfèvres russes peuvent se dire sans rivaux, c'est le renouveau de l'art ancien, du style national, que les études archéologiques entreprises depuis un quart de siècle environ ont fait remettre en vigueur.

Pendant plusieurs siècles l'art national s'était en quelque sorte trouvé étouffé par les imitations de l'art occidental. L'art russe proprement dit, l'art ancien, celui qui est un fruit naturel de la race, reparaissant sur les plats curieusement ciselés, sur les aiguières, les samovars à la panse renflée, surmontés d'animaux archaïques, sur l'argent mat des cordons d'inscription en lettres slavonnes, tout le monde a compris la valeur décorative de ces ornementations du style national, que leur caractère rattache à la grande architecture, en même temps qu'elles s'approprient si parfaitement au travail des métaux précieux.

On peut juger ici des ressources qu'offre ce genre, par les rosaces de patènes nos 4 et 7, avec leurs bordures, nos 8 et 9; par les surfaces rectangulaires, nos 11 et 12, couvertes entièrement par un décor relié dans toutes ses parties; par les angles nos 1 et 10; les fleurons, nos 2, 13, 17, 18, 20 et 21; les initiales, nos 15, 16, et les fragments, nos 3, 5, 6, 14, 19 et 22.

La majeure partie de ces motifs est des treizième et quatorzième siècles. Quelques-uns se ressentent de l'influence asiatique, et sont du quinzième siècle : ce sont les nos 7, 10, 13, 17, 19, 20 et 22.

Documents provenant du carnet de M. Nicolas de Vassilieff.



RUSSE

RUSSIAN. RUSSISCH



Schmidt lith. Imp. Firmin Didot & Cie, Paris

RUSSE.



ORFÈVRERIE, ORNEMENTS GRAVÉS ET CISELÉS DES ROSACES ET BORDURES DES PATÈNES.

Ces documents font suite aux planches ayant pour signes *le Fer à repasser*, *le Chapeau* et *le Rat*. — Leur provenance, qui est la même, est indiquée dans la première de ces notices.

Le caractère de ces ornementations, d'un âge plus ou moins ancien, et de genres plus ou moins proches du style, dit national, conserve sous les influences exotiques un mérite foncier, par lequel le génie d'un peuple continue à se manifester. Toutes ces ornementations symétriques, où chaque décor résulte d'une sage ordonnance, d'une répartition d'ensemble, offrent dans leurs enchevêtrements une construction toujours logique, d'une clarté constamment lisible, quelles que soient les complications. La physionomie se modifie, l'opulence varie, mais le décor est toujours rhytmique.

A ce point de vue, on pourrait presque dire que les Russo-Slaves n'ont point *subi* les influences étrangères; ils semblent surtout les avoir *admises*, en gens de goût auxquels n'échappent point le charme de formules nouvelles de nature à se *greffer*, en quelque sorte, sur les anciennes. L'artisan, tout en altérant malheureusement la verdeur du vieux style national, croyant l'améliorer par l'introduction des types importés de l'Orient ou de l'Occident, selon les temps, a su, toutefois, tirer parti de ces types en les assujettissant au goût natif de la race. Le génie national a si réellement réglé l'emploi des diverses formules de l'ornementation à son usage que, malgré toutes les transformations, on reconnaît toujours, et généralement avec facilité, les productions slavo-russes.

RUSSIAN. RUSSE. RUSSISCH

Schmidt, lith.



Imp. Firmin-Didot & Cie. Paris



RUSSE.



CISELURES ET ENLUMINURES.

PANNEAUX, BORDURES, PENTURES, NOEUDS D'ORNEMENT, FLEURONS.

Ces motifs, d'une ornementation qui n'est plus étroitement du caractère du style national primitif, restent encore fort intéressants. Ils sont généralement bien conçus, heureusement agencés, et en un certain nombre de ces enroulements on rencontre comme un épanouissement tardif des vieux lacets celtiques, tantôt enrichis des exfoliations byzantines, tantôt égayés par le jeu des légers filets de l'arabesque dont les terminales émanent de ce même principe. La majeure partie de ces enroulements a le caractère de bonnes ferronneries, c'est-à-dire celui d'un art réfléchi, et nécessitant autant de maturité pour la conception du décor que pour la manière d'en varier les dispositions. On peut reconnaître ici que, de leur nature, les éléments de cette ornementation étant fort simples, c'est dans leurs diverses combinaisons que l'abondance se produit. Tout y est fictif, et l'imitation de la nature n'y joue aucun rôle. Dans ces conceptions toutes mentales, on ne sent point de jeunesse réelle, et cependant on n'y sent point non plus de caducité. Ces modes trouvent, en quelque sorte, leur renouveau en eux-mêmes, par l'abondante imaginative de l'artisan qui s'y joue sans effort, et, ainsi que nous le faisons observer dans la notice de la planche ayant pour signe, *la bayonnette,* de manière à imprimer aux types divers un certain cachet d'unité par lequel se décèle toujours le goût natif d'une race artistique, sachant ce qu'elle veut, qu'il s'agisse des décors les plus simples ou les plus opulents : de l'ingéniosité, de la clarté, et du rhythme.

Ces motifs sont de la provenance indiquée dans la notice de la planche ayant pour signe *le Fer à repasser.*



RUSSIAN.

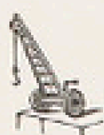
RUSSE.

RUSSISCH

Schmidt lith.

Imp Firmin-Didot & Cie Paris







RUSSE.

CISELURES.

NOEUDS D'ORNEMENT, ANGLES, BORDURES ET MOTIF DE FOND.

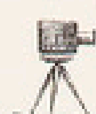
Ces documents appartiennent à la série des planches ayant pour signes : le *fer à repasser*, le *chapeau*, la *baïonnette*, le *rat*, et dont la provenance est indiquée dans la notice de la première de ces planches. Ainsi que nous l'avons fait remarquer, sous la déviation des types nationaux, un certain esprit foncier se maintient dans toutes ces productions. L'enchevêtrement de ces ornementations de superficie a toujours une apparence de logique, formant des liens de la nature de ceux qui seraient nécessaires pour la solidité d'une construction réelle, dans laquelle seraient pratiqués des ajourés, un des modes favoris dans l'industrie des bois, et dont le moujik use si volontiers pour la parure de son isba, et de la *maisonine*, la petite chambre élevée au milieu du toit et au-dessus de la maison, qui reçoit principalement la toilette rustique. Ce souci de l'ornemaniste né constructeur donne à ces productions un caractère d'unité, qui sous la transformation du style ne se dément pas, et il est d'autant plus à remarquer que, en raison de leur situation géographique, les Russes ont eu à opter entre deux grands courants, sinon contraires, au moins différents en bien des points; quels que soient les emprunts que les Russes aient faits aux arts de l'Asie, l'ornementation de leur orfèvrerie ne vient pas de celle des faïences de la Perse, ni des motifs isolés, sans lien entre eux, qui se répètent imperturbablement sur les surfaces indoues; ils ne recourent pas au caprice des rinceaux des cloisonnés de la Chine et du Japon, pas plus qu'ils ne se contentent du semis des laques et des porcelaines.

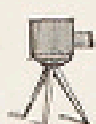
On peut dire qu'en adoptant des ornements construits dans le genre de plusieurs de ceux qui figurent ici, et dont les éléments ont cette apparence du bois travaillé dans le goût de nos ornemanistes des seizième et dix-septième siècles, les Slavo-Russes ont véritablement agi dans le sens de leurs instincts nationaux, quoique leur style véritablement national en ait reçu une regrettable atteinte pendant trois siècles. Mais en somme, la qualité foncière demeure, et dans les combinaisons, toutes ingénieuses, que nous reproduisons, le goût natif ne se manifeste pas moins que dans les vieux manuscrits et les anciennes orfèvreries. On peut même observer que parmi ces ornements ciselés sur des matières pleines, lorsque le compositeur a eu en vue de former un décor qui, par son caractère intime évoque le souvenir des menuiseries, il a su imprimer à sa décoration une physionomie non équivoque. Et ce n'est pas un mince mérite, en général, que cette appropriation des formules, selon le genre, d'une exécution toute éventuelle qui doit varier d'aspect, en raison non seulement de la matière employée, mais encore de la configuration de l'ornement ayant pour but de tirer de cette matière l'expression qui lui soit la plus avantageuse, et qui, loin de déguiser le bois, par exemple, laisse à l'esprit l'impression que l'art a été employé pour le mieux faire valoir. Cette qualité est beaucoup moins commune qu'on le suppose généralement. Elle donne un prix particulier à ces petites arabesques.



RUSSIAN — RUSSE — RUSSISCH

Spiégel, lith — Imp Firmin Didot & Cie Paris





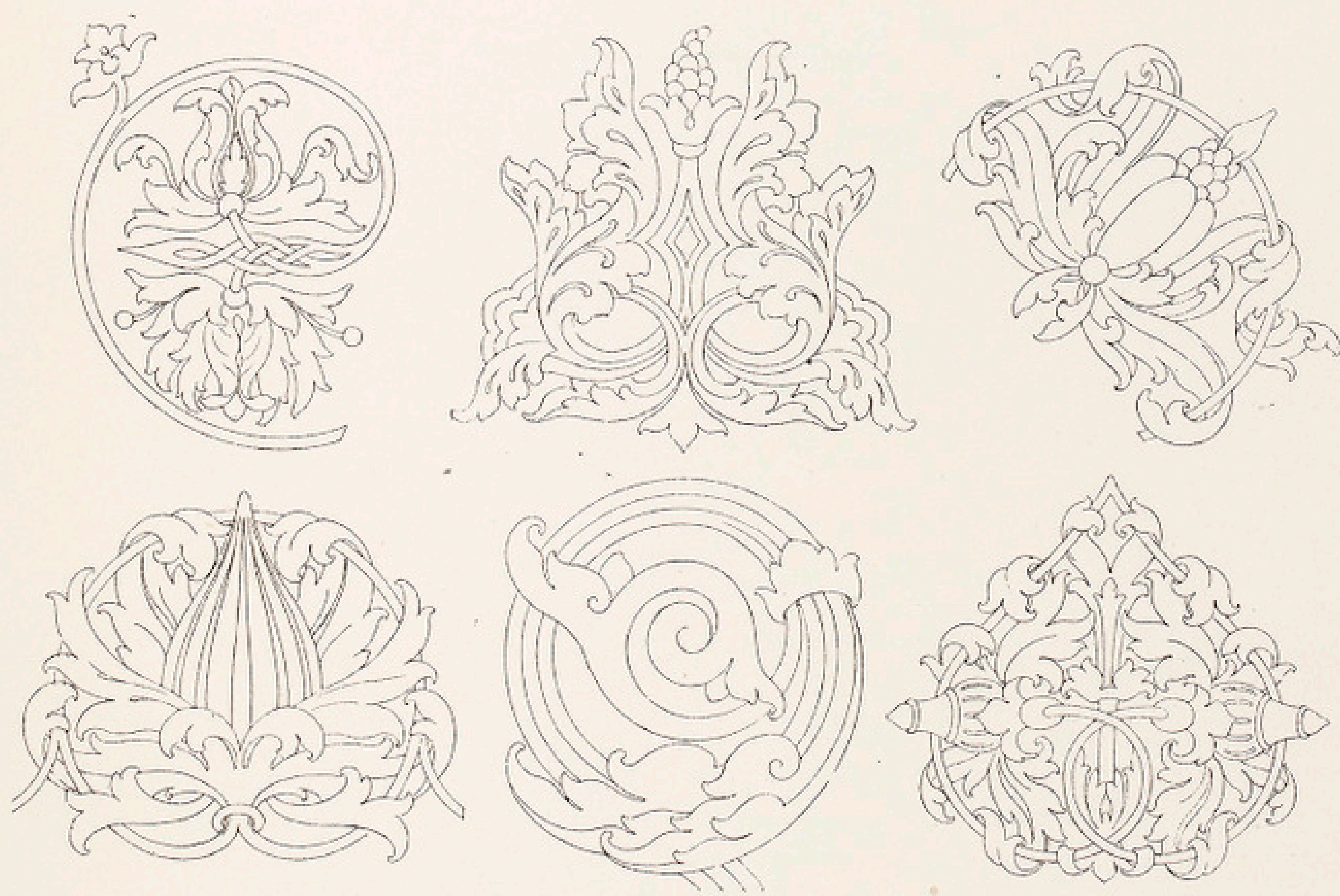
RUSSE.



CISELURES. — ANGLES DES BORDURES.

Cette page complète la série des ornementations de diverses époques servant de décor à l'orfèvrerie slavo-russe; la provenance de ces motifs, offrant l'abondance d'une petite mine à riches filons, est indiquée dans la notice de la planche au signe du *fer à repasser;* le genre est développé dans les autres planches ayant pour signes le *chapeau*, la *baïonnette*, le *rat* et la *grue*, et pour les colorations qui peuvent convenir à ces ornements, dans les planches ayant pour signes la *brosse* et le *tambour* appartenant à l'art des Slavo-Russes, ainsi que dans celle composée de motifs arméniens, au signe de *la faux,* lesquelles se rattachent encore par leur caractère aux productions de cette sorte, avec un autre genre d'éclat.

Cette sixième page vient apporter d'utiles ressources pour l'application du genre, et les praticiens éprouveront ce que valent ces combinaisons d'angles comprenant l'amorce des bordures, et pouvant, par leur ingénieuse



diversité et leur plus ou moins d'importance, répondre, en quelque sorte, à tous les besoins. Ces ornementations, qui ne conservent plus l'empreinte du style primitif, tiennent tantôt de l'asiatique, tantôt des productions européennes de la seconde moitié du seizième siècle et de la première partie du dix-septième. Elles présentent parfois des

arrangements dans lesquels le bois, plus ou moins ouvré et franchement accusé, sert d'élément de construction, ce qui est un fait de l'influence locale. Ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, on sent, dans toutes ces petites compositions, la persistance du goût national, la qualité native qui, sous toutes les transformations du style originel se montre toujours dans les développements logiques des enchevêtrements. Cette qualité maîtresse se retrouve jusque dans la flore conventionnelle que les orfèvres slavo-russes faisaient entrer dans leurs décorations où l'on voit cette flore s'inspirer de notre quinzième siècle.

Entre les mains de ces orfèvres, les ciselures de ce genre ont parfois l'ampleur du dessin qui convient à la sculpture, ainsi qu'on en peut juger par les quelques fragments que nous ajoutons ici, et qui montrent, en outre, que même avec la régularité symétrique, l'ornementation du slavo-russe n'est jamais fade. L'ordre est dans l'esprit de l'artisan, et ce n'est qu'à ce prix que son œil se satisfait, mais c'est toujours un ordre riche, mouvementé. Il en est de ces ordonnances ornementales comme du rythme des chansons de ce peuple dont la voix fait des harmonies.



ARMÉNIEN

ARMENIAN | ARMENIER

Lestel lith. | Imp. Firmin-Didot & Cie Paris





ARMÉNIEN.



ORNEMENTATION DES MANUSCRITS.

Ces motifs proviennent d'un évangéliaire dont Prisse d'Avesnes avait fait relever les enluminures, restées inédites, et au sujet desquelles il n'a laissé que cette note : *Arménien, seizième siècle.* Nous ne saurions donc assigner au manuscrit un lieu d'origine. A-t-il été fait, et pour n'en citer que les plus célèbres, dans les couvents de Sanahin, de Halbat et de Sevan, où, dès le onzième siècle, la science et les lumières des chrétiens de l'Arménie s'étaient réfugiées? Cet original est-il demeuré en Asie, ou se trouve-t-il dans la bibliothèque des Méchitaristes de Venise, au couvent de Saint-Lazare, le célèbre monastère fondé au dix-huitième siècle par Méchitar, et qui contient tant de richesses de ce genre? ou, plus près de nous encore, ce manuscrit fait-il partie de l'une de nos bibliothèques publiques? nous ne pouvons rien affirmer sur ce sujet. Ce qui est certain c'est que le caractère de cette ornementation est arménien, et d'une très belle époque.

Le millésime indiqué par l'annotation ne comporte que la date de la réfection du manuscrit; il n'implique nullement celle du style de l'ornementation, que tout démontre, au contraire, avoir des sources lointaines. Il suffit pour se convaincre de l'ancienneté de quelques-uns de ses caractères de rapprocher cette planche des enluminures d'un manuscrit grec, peint en Asie Mineure vers 800, dont on trouve trois motifs dans la planche Gréco-Byzantin ayant pour signe *la casserole;* les nos 2, 3 et 4 y sont des spécimens de l'ornementation grecque modifiée par l'influence asiatique. Dans les exemples présents, postérieurs à ce temps, on voit que cette influence asiatique s'accuse de plus en plus dans les ornementations arméniennes. Toutefois, il est remarquable que, malgré les influences indo-persanes si sensibles dans la plupart des motifs formant fleuron, les Arméniens ont néanmoins conservé à leur ornementation un caractère qui lui est propre. Il y avait d'autres voisins qui ont vraisemblablement contribué à maintenir cette physionomie particulière. On retrouve dans ces agencements l'espèce de logique des enchevêtrements ingénieux du goût slavo-russe, et ces productions sont marquées d'un coin vraiment sérieux; le miniaturiste qui a construit ces ornements riches, alliant l'ampleur à la délicatesse, et offrant une si belle tenue, était de ceux qui ne se laissent pas entraîner par la facilité de la main du scribe; c'est un compositeur d'excellente qualité, dont les vignettes sont dans toutes les conditions nécessaires à un modèle d'exécution pour l'orfèvrerie émaillée, et il n'en est guère qui soit plus charmante que celle-ci, en fait d'orfèvrerie-joaillerie.

La parenté, qui se décèle ainsi par la qualité de la construction ornementale, entre ces productions arméniennes et les ornementations slavo-russes, permet de rapprocher les deux genres lorsqu'il s'agit de la coloration qui peut convenir aux ciselures de l'orfèvrerie russe, dont on voudrait appliquer les motifs à tout autre mode décoratif. Ces modèles ont un accent des plus propres à enrichir les différents emplois que l'on peut faire du genre, sans en dénaturer le caractère.





Spiégel, lith. Imp. Firmin Didot & Cie, Paris



MOYEN AGE.



ORNEMENTATIONS MARGINALES PAR L'ORFÈVRERIE-JOAILLERIE ÉMAILLÉE.

PEINTURES DES MANUSCRITS. — XVe SIÈCLE.

Ces illustrations, si ouvertement empruntées aux modes de la joaillerie du quinzième siècle en Italie, et auxquelles se joignent quelques bijouteries de la Flandre, à rattacher à la série d'objets de même sorte donnés isolés dans la planche ayant pour signe *la boucle*, viennent prendre leur place dans la suite des ornements peints ou en nature, dont nous avons appris à distinguer le caractère foncier dans les représentations peintes, de manière à former un écrin historique allant du dixième siècle environ jusqu'au dix-huitième. On y peut observer le développement d'un instinct particulièrement européen, celui de la mise en valeur par les reliefs de l'ornementation de l'orfèvrerie-joaillerie, ce qui marque une différence profonde avec le génie des Asiatiques de la Perse et de l'Inde, dans ce que ceux-ci ont de commun entre eux depuis les temps de l'Islam. Ces Asiatiques ont généralement pour principe de donner le pas à la couleur dans la composition des décors comportant des colorations, et c'est en employant des formes simples et le dessin de facture rudimentaire qu'ils ont usé des émailleries, de manière à les faire briller sur des surfaces unies, comme on le peut voir en nos planches par les tableaux d'inscription d'un coran (pl. ayant pour signes le *thermomètre* et *le cric*), par les poignards persans et indiens (pl. ayant pour signe *le bras*), et par les cuivres du Thibet (pl. ayant pour signe *les cartes à jouer*).

Chez nous, c'est au contraire par un mouvement progressif que les détails de l'orfèvrerie-joaillerie vont se compliquant au sujet du relief sur les surfaces. Pendant le moyen âge, et tant que les arts de l'orfèvrerie émaillée et de la joaillerie conservent l'empreinte du prototype byzantin, ce n'est qu'avec une certaine mesure que ces complications se produisent; mais avec le mouvement scythique, avec la mise en saillie des pierreries de couleur, des ciselures en relief plus ou moins haut, jusqu'à des rondes-bosses, et enfin avec les filigranes fixés sur la pièce qui ont été d'un si large emploi et pendant si longtemps, la physionomie de l'orfèvrerie-joaillerie devint toute différente de ce que les anciens avaient connu des émailleries en table de l'Égypte et de la vieille Grèce. En raison de l'éducation artistique des artisans de l'orfèvrerie on vit successivement disparaître les ornements filés qui ne demandaient pour l'application qu'un certain goût, et l'adresse de main de l'ouvrier; les rinceaux d'ornement ciselés prirent la place des filigranes, en leur substituant un réseau délicat d'ornements feuillus traités par des artistes, usant de tous les progrès de l'industrie, de sorte que, après que les filigranes avaient concouru à compléter un décor dont l'élément principal consistait en de mâles rinceaux du caractère de ceux des onzième, douzième et treizième siècles, on en arriva, la finesse de métier allant croissant, à ne plus employer que des ciselures en relief et habillées ou non d'émaux, en y conservant les pierreries de couleur serties, et en y faisant entrer un plus ou moins grand nombre de perles. Enfin à l'émaillerie translucide et opaque, on joignit la peinture sur apprêt à la façon des émaux de Limoges, de manière à faire de toute l'ornementation en rinceaux la monture des petits tableaux insérés dans la joaillerie. Et encore, comme on le voit ici, on en arriva à traiter avec la plus grande délicatesse l'orfèvrerie ajourée, n'ayant plus rien de commun avec les anciennes découpures du métal ouvert par la scie, mais donnant des rinceaux en ronde-bosse, en disposant la pièce sur des fonds énergiquement colorés, dans le genre, sous ce rapport, des galons d'orfèvrerie dont les ornemanistes des vitraux du moyen âge avaient fait un emploi de principe.

La lecture des documents contenus dans notre planche est trop facile à faire pour qu'il y ait à insister sur les descriptions particulières; on y distingue sans peine les motifs où l'ornementation est traitée en bas-relief sur un fond métallique, ceux où les rinceaux sont de l'orfèvrerie ajourée, ciselée en ronde-bosse, et mise en valeur par un fond de velours, et nous n'ajouterons ici qu'une observation sur ces spécimens, c'est que outre l'indication

résultant de l'âge des manuscrits dont ces peintures sont tirées, cette ornementation porte par elle-même sa date; on y sent le besoin du cartouche construit que l'on était à la veille d'imaginer et qui devait être si utile pour renouveler toutes les vieilles formules ornemanesques, en y apportant une diversion de plus en plus nécessaire; mais on n'en était encore à ce dernier moment de la première renaissance italienne qu'à faire des cartouches du genre de l'écu héraldique, ou en figure de médaillons, ou en forme rectangulaire de petits tableaux.

Ces documents proviennent des manuscrits suivants :

N° 1. — Missel romain du quinzième siècle; Bibl. de Bréra, à Milan.

N° 11. — Graduel de Sienne. Page peinte par Girolamo da Cremona.

N°s 2, 7 et 10. — Fragments de la grande et de la petite marge, et N initiale d'une page de la Bible de Mathias Corvin; Bibl. du Vatican, à Rome.

N° 3. — Codex n° 323, de la Bibl. du prince Barberini, à Rome.

N°s 4, 5, 6 et 9. — Livres de chœur de la cathédrale de Florence. Seizième siècle. Antiphonaire. Fragments d'une page peinte par Fra Eustachio.

N° 8. — Bréviaire du cardinal Grimani. Bibl. de Saint-Marc, à Venise. Page peinte par Hans Memling.

L'ensemble historique de nos ornementations du genre des orfèvreries-joailleries émaillées, ou propres aux émailleries, se compose en ce recueil des planches suivantes, qui lui sont partiellement ou entièrement consacrées :

Carlovingien.	VIIIe, IXe siècle, *le litre.*
Celtico-byzantin.	Xe siècle, *la charnière.*
—	VIIIe, XIIe siècle, *le crible.*
—	VIIIe, XIIe siècle, *la fourche.*
—	VIIIe, XIIIe siècle, *le sac de soldat.*
L'émail sur verre.	XIIIe siècle, *le cadenas.*
Les galons de joaillerie.	XIIe, XIIIe, XIVe siècle, *le pilon.*
Les résilles sur verre.	XVe siècle, *le dé à jouer.*
Les marges d'Attavante.	XVe siècle, *le domino, le pot au lait.*
Les bijoux détachés.	XVe siècle, *le lit, le polichinelle.*
L'architectonique.	XVe, XVIe siècle, *le patin.*
Les heures d'Aragon.	XVe, XVIe siècle, *le chien de fusil, l'épaulette.*
L'orfèvrerie-joaillerie slave.	XVIe siècle, *la brosse.*

La suite des planches en camaïeu de cette même source comprend :

Les émaux sur acier.	XVIe siècle, *le chenet.*
Les peintures de Pavie.	XVIe siècle (2e partie), *la chaîne, la boucle.*
Les objets en nature.	XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles, *la vis.*



Spiégel, lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie Paris



RENAISSANCE.



JOAILLERIE ÉMAILLÉE. — XVᴱ-XVIᴱ SIÈCLE.

Cette planche, et celle ayant pour signe *le lit*, qui en est la suite, sont le résultat d'un choix fait dans les peintures des manuscrits italiens pour la plupart, et flamands pour le surplus qui figure dans la seconde de ces planches. Par leur ensemble elles constituent un écrin véritablement historique, et d'autant plus précieux que l'on ne connaît plus guère la bijouterie de ces époques que par ouï-dire, par les inventaires dont les nomenclatures sont loin de pouvoir satisfaire le premier besoin de l'homme de métier, « voir ce dont on lui parle ».

Les illustrations marginales des manuscrits de la seconde moitié du quinzième siècle et de la première moitié du seizième, qui sont dues à des miniaturistes dont l'éducation s'était faite dans les ateliers des orfèvres de l'Italie, selon une tradition, qu'il suffit de rappeler ici, commune aux artistes de tous les genres, architectes, sculpteurs et peintres, sont très souvent empreintes d'un caractère sur lequel il n'y a pas à se tromper, celui même des principes de l'orfèvrerie, c'est-à-dire d'un art précis dans son expression, et d'autant plus précieux qu'en dégageant les fioritures du scribe, la construction de l'ornement y apparaît toujours comme le résultat d'une certaine logique; tel médaillon, telle agrafe, intercalés dans un arrangement général, prennent souvent toute la signification de leur caractère initial en étant isolés du surplus. Mais il y a mieux encore que la construction ornementale du décor d'une marge dont le dessin de fantaisie est exécuté par la main d'un miniaturiste formé à l'école des orfèvres, et conservant dans le caprice la forte facture des analogies, et la cueillette que nous avons faite sur un nombre de pages de manuscrits véritablement considérable, a une autre portée que celle des à peu près, ainsi qu'on va pouvoir en juger.

Ce qui a été pour nous le point de départ de cette réunion de joailleries, c'est la constatation que nous avons faite en étudiant les célèbres livres de chœur de la cathédrale de Sienne, et particulièrement les pages peintes par Liberale di Giacomo da Vérona, qui vint à Sienne en 1466 où il fit cinq antiphonaires en l'espace de neuf années. Ce miniaturiste qui est un véritable maître dans la composition des scènes qu'il a introduites dans les initiales de ces livres de chœur de très grand format, dont comme on le sait, les initiales avaient de quinze à vingt centimètres de hauteur, avait été formé sous la discipline de ces maîtres de Padoue et de Vérone, dont nous ne citerons d'ailleurs ici que Mantegna, si connu comme interprète de l'antiquité classique. Liberale di Giacomo qui, encore une fois, est resté célèbre par les tableaux de grand caractère qu'il a insérés dans ses initiales, avait trouvé un expédient tout particulier pour l'illustration des marges de ses grands livres de chœur; il y introduisait des pièces de bijouterie intégrales, ne se confondant nullement avec le surplus de l'ornementation, chaque pièce indépendante étant telle qu'on la pouvait rencontrer sur les rayons de la boutique de l'orfèvre-joaillier. Et comme il est bien certain, par le témoignage de la qualité de ces pièces, que Liberale avait toutes les connaissances d'un praticien consommé, que, de plus, les bijoux représentés ainsi par lui sont reproduits dans leur grandeur originale, on arrive ainsi, par son œuvre, et par celle des imitateurs qui l'ont plus ou moins suivi en ce sens, les Giovanni di Giuliano Boccardi da Firenze, dit « il Boccardino Vecchio », le dominicain Fra Eustachio, Attavante, Litti di Filippo Corbizi, le mosaïste et miniaturiste Monte di Giovanni, Antonio di Girolamo, etc., à la formation d'un écrin dont l'authenticité ne saurait être mise en

question. Les bijouteries de Liberale, encore pleines du souvenir de l'antiquité, quant au caractère de leur dessin, se présentent avec toutes les ressources de l'industrie du temps du maître la coloration par les émaux translucides sur relief et les émaux peints sur apprêt, l'emploi des perles, dont le nombre va croissant chez ses successeurs qui les combinent avec des pierres de couleur, etc. L'affectation de ces diverses pièces, qui se présentent en bandes horizontales ou dans le sens vertical, parfois le même dessin montrant qu'il s'agit de deux pièces de la même parure, puis des plaques de suspension, des médaillons, des broches, et jusqu'à des boutons ingénieusement mouvementés, employés seuls ou en tête d'épingles, sont toutes choses parlant suffisamment aux yeux pour que nous n'ayons point à entrer dans ce détail. Seule la provenance de ces documents est nécessaire, car elle est une garantie que rien n'a été modifié dans la représentation de ces bijoux, que nous n'avons fait que glaner, en les cueillant, tels qu'ils sont, au milieu de leur entourage.

Livres de chœur de la cathédrale de Sienne, Graduel et Antiphonaires. — Nos 1, 2, 3, 10, 11, 12, 16, 18, 19 et 21.

Livres de chœur de la cathédrale de Florence. — Nos 7 et 22.

Missel romain du quinzième siècle, musée de Brera, à Milan. — Nos 5 et 6.

Petit missel de la fin du quinzième siècle, Bibl. des princes Barberini, à Rome. — Nos 4, 14, 17 et 20.

Bréviaire du cardinal Grimani, Bibl. de Saint-Marc, à Venise. Nos 8, 9, 13 et 15. Nous renvoyons au sujet de cette bijouterie, qui est flamande, à la notice de la planche ayant pour signe *le lit*.





Spiégel, lith.

Imp. Firmin Didot & Cie. Paris

RENAISSANCE.

JOAILLERIE ÉMAILLÉE. — XVE-XVIE SIÈCLE.

Sous l'influence et la discipline des maîtres de Pise, de Padoue, de Vérone et de la colonie des Florentins, le grand mouvement de la Renaissance se produisit surtout dans le sens du retour aux antiquités classiques; néanmoins ce ne fut pas sans quelque tendance au naturalisme, imitant parfois l'art gothique, auquel Giotto lui-même s'était montré soumis. On en trouva longtemps encore des partisans chez les Siennois et certains artistes florentins. Le contingent flamand qui s'ajoute aux documents italiens avait, sans doute, beaucoup de part à la persistance de ce goût; car il est certain que le commerce d'échange entre l'orfèvrerie flamande et l'orfèvrerie italienne, de la plus grande activité pendant le quinzième siècle, fit que les deux orfèvreries se modifièrent l'une par l'autre. Les comptes de la maison des ducs de Bourgogne constatent, d'ailleurs, que « la joaillerie, au quinzième siècle, prend le pas sur l'orfèvrerie ou vaissellerie, et que les orfèvres-joailliers de la Belgique n'ont pas de rivaux en Europe; ils niellent et gravent comme à Florence et à Venise; ils émaillent comme à Limoges; ils montent les pierres comme à Paris et en Lorraine; ils forgent et cisèlent mieux que partout ailleurs. »

Les documents flamands que nous faisons figurer dans cette suite sont exclusivement empruntés au célèbre manuscrit de la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, le Bréviaire du cardinal Grimani, et ces bijoux proviennent des pages qui y sont peintes par Hans Memling, lequel n'a pas usé de la joaillerie dans ses marges en l'introduisant dans l'agencement d'une ornementation de fantaisie, mais l'y a tout simplement disposée avec ordre, sans mélange, en trouvant que cette belle parure dans sa nudité était parfaitement suffisante. Dans cette joaillerie flamande, le naturalisme est souvent abordé en toute franchise; une fleur seule, ou la fleur soutenant une perle en pendentif, mobile comme la grosse larme de la rosée qui s'en détacherait, compose un délicieux bijou, d'un émail tendre et ravissant. Cette joaillerie flamande ainsi représentée est du caractère le plus authentique; ces bijoux ont existé; le peintre, qui était de Bruges, a eu les originaux sous les yeux, à sa disposition, car parmi les *orfèvres-marchands de joyaux* tels que Guillaume Sanguin, Jean Pentin de Bruges, et Louis Leblasère de la même ville, il comptait en ce dernier un grand ami. Mais il y a plus encore, Hans Memling, né en 1458, dans la petite ville de Damme, près Bruges, que l'on dit s'être engagé comme soldat dans l'armée bourguignonne, qui aurait assisté aux batailles de Morat, de Granson et de Nancy, et qui, enfin, a peint pour Philippe le Bon un livre de prières qui se trouve à la Bibliothèque royale de La Haye, nous transmet peut-être avec ses joailleries une partie même du fameux trésor de Charles le Téméraire, du Magnifique qui, selon les comptes de sa maison, employait « quinze orfèvres de Bruges, dix-sept de Bruxelles, quatre de Liège, quatre de Lille, deux d'Arras, deux de Dijon, trois de Paris, deux de Tournay et un de chaque ville, pour Douai, Mons, Malines, Saint-Omer, Abbeville et Corbie; sans compter les marchands de Florence, de Lucques, de Gênes et de Venise, vendeurs de pièces rares, changeurs, usuriers et prêteurs sur gages auxquels il avait affaire et qui lui vendaient de merveilleux bijoux en même temps que des vases splendides, et, enfin, sans compter les remarquables orfèvreries de Cologne et des villes rhénanes, en général. Les *gardes des joyaux de Monseigneur* ont laissé des listes qui mentionnent cent et cent choses que nos yeux ne sauraient plus revoir, mais dont, parfois, on peut se faire quelque idée avec la délicate joaillerie peinte par Memling, appartenant à l'un des centres les plus actifs de la fabrication de l'époque, et ayant vu, assurément de près, cette cour de Bourgogne où l'on connut tous les caprices de la mode, où chacun recherchait l'occasion de briller aux fêtes, le duc donnant l'exemple de ne pas dédaigner de faire faire des *vervelles* pour les oiseaux de sa fauconnerie, des *sonnettes* ou *grelots* pour les habits de ses *fols* et de ses *géants*, des brodures à feuilles de houblon pour les *robes à chevaucher* des écuyers, des *flocarts* (houppes) de fil d'or pour les *chapels* des dames, des boucles et des fermails de ceinture, des estampages historiés pour les

cottes d'armes et les jaquettes de veluau (velours), des selles de chevaux dorées et émaillées, des harnois et armes de toute sorte, des trompettes en argent, des écussons *armoyés* à mettre sur toutes les pièces de l'habillement, etc. De toutes les pierreries en usage alors, la plus estimée et la plus recherchée était le diamant, qu'on avait peu remarqué tant qu'on n'avait pas su le tailler, le polir et le monter à jour. Les perles figuraient largement dans la joaillerie de ce temps, avec ou sans les *fusils* (les pierres brillantes); une grosse perle suspendue était un bijou. — Chacune des villes de grande fabrication, comme l'était Gand, qui fut surtout le centre éclatant de l'orfèvrerie de cour, eut, en quelque sorte, dans les villes du Brabant, du Hainaut et des Flandres, une école, un genre spécial dans ses œuvres d'art, et l'œuvre de Memling représente particulièrement la délicate joaillerie de Bruges.

Parmi les pièces représentées ici, on distingue facilement les joailleries d'applique, comme le n° 2, émail translucide sur relief, qui paraît être une parure de corsage; le cordon de ceinture, n° 21, remplaçant la patenôtre, et articulé comme il était nécessaire pour que ce cordon de joaillerie servît de *contenance;* on reconnaît également, à côté des broches de toutes les formes, des pendeloques, des têtes d'épingles et des simples boutons, les bijoux ayant le caractère de l'*enseigne* attachée au *chapel*. Il est tel de ces petits bijoux, comme le n° 67, que l'on portait en pentacol et qui servait d'oratoire à l'heure de la prière, partout où l'on se trouvait. Enfin, le n° 7 est encore avec son agneau pascal une petite plaque de dévotion, dont la matière est pleine et qui est décorée sur le principe même des émaux de Limoges. Et la remarquable pièce, n° 27, due à Liberale di Giacomo, laquelle est une initiale, un M en trois jambages selon l'habitude gothique, et dont celui du milieu est interrompu pour permettre au peintre de loger dans la lettre cette scène de la visitation de la vierge Marie à sainte Élisabeth (c'est un usage très fréquent que les lettres tronquées de cette façon, à cette époque, et toujours dans le même but, favoriser le sujet formant tableau); cette pièce, pleine de caractère, a la physionomie de ces belles *paix* dont les artistes, comme Masa Finiguerra, ont fait des chefs-d'œuvre par la seule niellure. On en a ici une expression plus complète que ne la peut donner une gravure monochrome, et cette belle pièce peinte en émail, dont l'ornementation est elle-même émaillée dans ses reliefs, et qui est, en outre, enrichie de pierreries et de perles, compose une paix d'un très réel intérêt. La dimension de la peinture originale répond au format des paix connues; 17 cent. de hauteur.

Voici la provenance de ces divers objets que nous donnons sous cette réserve : c'est que dans un recueil original portant un titre unique, comme le Graduel de Sienne, par exemple, auquel plusieurs artistes ont successivement apporté leurs travaux, et pendant toute une série d'années, le caractère de l'ornementation se modifie selon l'auteur; ainsi le cordon de joaillerie, n° 15, emprunté à une page peinte par fra Eustachio qui était florentin, diffère de la bijouterie de Liberale di Giacomo, et ainsi de suite.

Livres de chœur de la cathédrale de Sienne, graduel et antiphonaires n°s 1, 2, 3, 5, 6, 9, 10, 11, 12, 17, 18, 19, 20, 23, 26, 28, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 41, 43, 44, 48, 49, 50, 51, 53, 54 (au lieu de 34 en bas), 55, 56, 58, 59, 62, 63, 65, 68 et 69.

Livres de chœur de la cathédrale de Florence. — N°s 7, 15, 22, 24 et 27. Bibl. Laurentienne, n° 57.

Petit missel de la fin du quinzième siècle, Bibl. des princes Barberini, à Rome. — N°s 16, 60 et 66.

Bibl. des ducs d'Urbin, à Rome. — N°s 21, 45 et 46.

Bréviaire de Mathias Corvin, à Rome. — N°s 61 et 64.

Missel de saint Ambroise, à Milan. — N° 38.

Bréviaire du cardinal Grimani, Bibl. de Saint-Marc, à Venise. — N°s 4, 8, 13, 14, 25, 29, 30, 32, 34, 39, 40, 42, 52 et 67.



Charpentier lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie Paris



RENAISSANCE.



ORNEMENTATION DES MANUSCRITS, XVe SIÈCLE. — ÉCOLE FLORENTINE.

Ces fragments sont des montants d'encadrements de pages d'un manuscrit où Marziano Capella traite des *Noces de Mercure et de la Philologie*, et des *Sept arts libéraux*, et où se rencontrent, en outre, divers ouvrages de Fortunaziano, d'Alano, de l'évêque Albaldo, de frà Vittore, d'Abacio et de Beda. Les enluminures sont du célèbre miniaturiste florentin Attavante, signataire du livre qui se trouve à la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise.

Au quinzième siècle, dit M. Eugène Muntz, dans son beau livre sur *la Renaissance en Italie et en France* (Didot, 1885), les miniaturistes italiens se séparent nettement des peintres, auxquels ils disputent même parfois le pas, et la spécialisation est déjà de rigueur. Parmi ces spécialistes, Attavante s'est particulièrement rendu fameux dans un genre qui cesse d'être accessoire entre ses mains, et devient, à une échelle réduite, du grand art traité en miniature.

A une époque et dans un pays où les écrits grecs et romains furent transcrits en si prodigieuse quantité, où les écrivains du jour se retrempaient à ces sources, ce fut un besoin délicat pour les miniaturistes, abandonnant les formules des enlumineurs du moyen-âge, la flore indigène, les caprices des branchages touffus de la dernière période de l'époque ogivale, de mettre en véritable harmonie les textes antiques ou inspirés de l'antiquité, dans le milieu d'élégantes arabesques, dont la pureté, la clarté, la pondération, devinrent l'essence même du style nouveau. Le signal de cette réforme fut donné, pour la miniature comme pour les autres arts, à Florence; et ce sont les miniaturistes de Cosme de Médicis et de son fils Pierre qui furent les premiers à s'inspirer de l'art antique, en introduisant dans leurs bordures, de belle et régulière ordonnance, des éléments tels que des joyaux, des monnaies, des camées, des intailles, des nudités mythologiques.

Dans des manuscrits comme celui de Marziano Capella où l'Olympe est représenté en costumes florentins, l'anachronisme des costumes était, de plus, une ressource pour l'éclat décoratif, ainsi qu'on peut l'observer ici, dans le cinquième de ces panneaux en hauteur, dont les beaux rinceaux en simple grisaille sur fond d'or, s'en-

richissent des figures peintes à toutes couleurs dans les médaillons. La figure du haut du montant qui occupe le milieu de cette planche est un Mercure, et montre de quelle façon on traitait alors les personnages mythologiques.

Attavante, prenant exemple sur les sculpteurs grecs et romains, dont il pouvait admirer les chefs-d'œuvre dans les collections des Médicis, semble avoir surtout recherché la pureté du dessin plutôt que l'éclat de la composition; sa grâce et sa flamme, absolument attiques, le rapprochent, d'ailleurs, beaucoup plus de l'art grec que du romain. Au point de vue général des systèmes de l'ornementation, du jeu particulier de ces rinceaux et des espaces qui y sont réservés pour former des médaillons peuplés de quelque figure, on doit remarquer que le cartouche construit, tel qu'il devait prendre une si large place dans les décorations européennes à partir du seizième siècle, n'était point encore imaginé, et que les ressources de ce genre manquaient aux ornemanistes du quinzième siècle.

La composition des bordures des manuscrits qui, avec de tels maîtres acquirent une netteté et une distinction vraiment nouvelles, fut, dit encore M. Muntz, un des plus puissants auxiliaires du mouvement de la Renaissance. Les livres, d'un transport facile, allaient au loin propager leurs abondantes leçons, et la vogue dont jouissait par exemple, Attavante, le fournisseur ordinaire du brillant roi de Hongrie, Mathias Corvin, était si grande en 1483, que Thomas James, évêque de Dol, en Bretagne, consentit aux plus grands sacrifices pour obtenir que Attavante enluminât pour lui seul un missel, aujourd'hui l'un des joyaux du trésor de la cathédrale de Lyon.





Charpentier, lith.

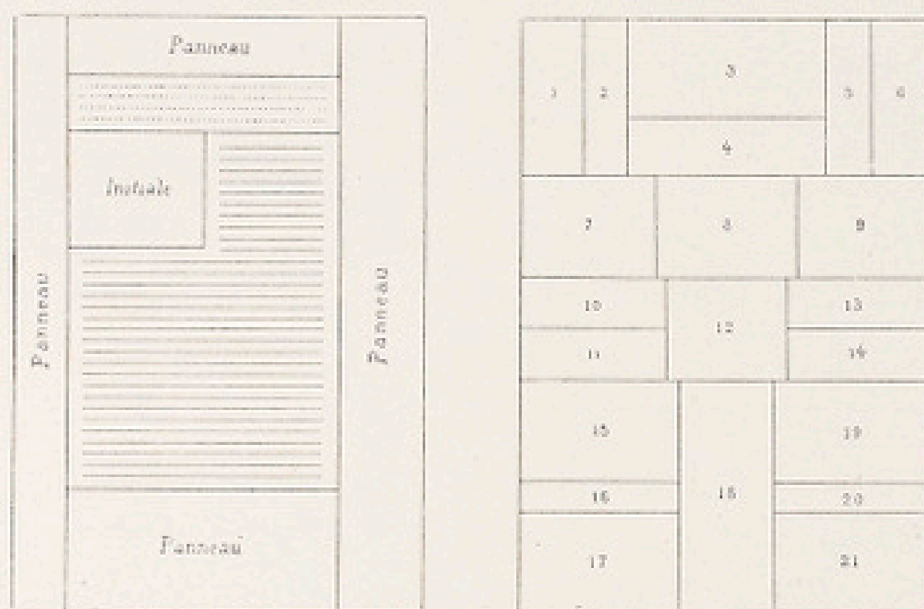
Imp. Firmin Didot & Cie Paris



RENAISSANCE.



ORNEMENTATION DES MANUSCRITS. — XVE SIÈCLE. — ÉCOLE FLORENTINE.



Cette planche forme suite à celle ayant pour signe le *pot au lait.* Elle donne, avec ses panneaux en travers et ses initiales, les éléments divers de l'ornementation dont Attavante a encadré les pages du célèbre manuscrit de la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise.

Attavante, « dont les leçons contribuèrent, dit M. Eugène Muntz, plus que toutes autres, à familiariser les miniaturistes avec les beautés propres aux modèles antiques » nous paraît (et sur ce point nous différons de l'avis exprimé par l'érudit auteur de *la Renaissance en Italie et en France*), avoir donné dans l'illustration du manuscrit de Martianus Capella, une expression de l'ornementation d'autan tplus intéressante qu'elle est plus franche, dans la netteté de son jet, que ne l'est celle que l'on rencontre dans le merveilleux missel exécuté pour Mathias Corvin, lequel se trouve à la bibliothèque de Bruxelles. S'il y a plus d'adresse d'exécution dans ce dernier manuscrit, plus de fini, de richesse, de complication, les encadrements des pages du Martianus se présentent avec une facture décorative et une simplicité relative de moyens qui nous paraissent se rapprocher davantage des convenances de l'ornementation de style, dont Attavante, avec ses miniatures, a donné de véritables modèles.

L'ingénieuse fécondité de cet artiste à la main preste ne saurait cependant faire reconnaître en lui le caractère d'un inventeur. Ce contemporain de tous les précurseurs et auteurs de la grande renaissance italienne joue parmi eux le rôle d'une sorte de résurrectionniste de vieilles formules d'ornementation, dont il a fait valoir le charme, avec l'élégance ferme et souple de son dessin, mais à peu près sans autre initiative que celle qui s'étend seulement aux détails, et, en somme, on peut reconnaître la timidité de ce maître, qui devait déjà paraître un ancien pour les décorateurs de l'école de Fontainebleau introduisant dans le décor ornemental le cartouche construit, qui devait jouer un rôle si important dans les ornementations de toutes sortes depuis les premiers temps du seizième siècle, et dont Attavante ne fit aucune espèce d'usage. Son principal mérite, comme ornemaniste, est dans la qualité vraiment exquise de l'agencement et du dessin de ses rinceaux, et c'est à ce point de vue que nous donnons la préférence au manuscrit de Venise sur celui de Bruxelles.

Afin que l'on puisse se rendre compte de la distribution de l'encadrement des pages du manuscrit de Martianus Capella, nous joignons ici le plan de la page illustrée, réduit au 1/5 environ de l'original; à l'aide de ce renseignement on peut reconnaître comment il nous a été loisible d'isoler les diverses parties de cette ornementation, sans

altération des détails, chacun des motifs, en hauteur comme en largeur, étant absolument indépendant de ses voisins, aussi bien sous le rapport du dessin que par la coloration ; on en peut juger par les rapprochements suivants. Nous désignons ici les cinq panneaux en hauteur dont se compose la planche ayant pour signe le *pot au lait*, en leur donnant des n^os suivant leur ordre, 1, 2, 3, 4 et 5, et en rappelant que les panneaux en travers les plus étroits occupent le haut de l'encadrement, que les plus larges sont en bas, enfin en faisant observer que la place de l'initiale immédiatement liée à la bordure, est indiquée dans le petit plan.

1° Le panneau en hauteur n° 1, au fond alternativement bleu et rouge avec des rinceaux d'or, marche avec le n° 19 de la planche présente, lequel est à fond bleu et rinceaux dorés, et avec l'initiale n° 8, dont le fond vert est damassé.

2° Le panneau en hauteur n° 2, à fond rouge et bleu, rinceaux d'or, est dans la même page que le n° 11, fond d'or, rinceaux en grisaille.

3° Le panneau en hauteur n° 3, fond bleu et or, rinceaux en grisaille sur le bleu, en bleu sur l'or, se trouve avec le n° 4, fond rouge, rinceaux verts, et avec le fragment du panneau en hauteur du petit côté de cette même page, n° 1, dont les rinceaux en grisaille sont sur fond vert.

4° Le panneau en hauteur n° 4, à fond rouge et bleu, rinceaux en or, se trouve avec le n° 21, dont les rinceaux sont également en or, mais sur le fond bleu seulement, et avec l'initiale n° 7, fond rouge, rinceaux dorés.

5° Enfin le panneau en hauteur n° 5, à fond d'or et rinceaux en grisaille, dont le fragment n° 6 est le petit côté traité de même, marche avec le n° 3, fond bleu, rinceaux en grisaille.

Nous pouvons indiquer encore que le fragment du panneau en hauteur, n° 18, fond bleu, rinceaux en grisaille, est du même encadrement que celui où se trouve le n° 17, panneau inférieur, fond vert, rinceaux en or, et aussi l'initiale n° 9, fond or et rinceaux en grisaille.

Les petites bordures courantes, n°s 2, 5, 16 et 20, sont de ces motifs à répétition, propres à meubler les surfaces sans relief, dans le genre du fond de l'initiale n° 8.

Les types d'homme au visage barbu, vêtus à l'orientale, que l'on voit dans les initiales, sont de la façon dont les Italiens du quinzième siècle représentaient les philosophes antiques, c'est-à-dire habillés à la grecque du temps. On présume que le portrait de l'initiale R, n° 12, dont la barbe est rasée et qui porte la couronne de laurier, est celui de Martianus Capella. Nous n'avons point tenu compte du décor héraldique des écus. La forme du bouclier s'y accuse partout, jusqu'à montrer en quelques-uns, dans la partie médiane, le renfort du pavois.

Ces décors sont réveillés de temps à autre par la présence de figurines d'enfant traitées au naturel, avec des carnations légèrement ombrées, de manière à faire de ces nudités mythologiques, qui prenaient alors la place des figures drapées du moyen-âge, comme une apparition lumineuse sur les tons énergiques des fonds. Le champ aérien des médaillons à portraits, de même sorte dans l'ouverture des initiales, et la peinture à toutes couleurs de ces effigies, forment un contraste typique avec les fonds vigoureux et les rinceaux en bas-relief traités tous en camaïeu; que l'on ajoute à l'ensemble les émaux de l'héraldique, quelques pierres de couleur dont les rinceaux sont la monture, parfois la note des perles fines, et enfin les petits dessins en damassés, et l'on a ainsi le bagage des éléments de l'ornemaniste dans son expression la plus décisive, au point de vue de l'ampleur du miniaturiste faisant de la grande décoration.



Benard lith. Imp. Firmin Didot & Cie Paris



RENAISSANCE.



ORNEMENTATION PEINTE DE LA PREMIÈRE PARTIE DU XVIE SIÈCLE EN ITALIE.

L'ÉCOLE FLORENTINE, LE DÉCOR EN CAMAÏEU.

Nous avons dû compléter cette planche avec un certain nombre de fragments provenant de sources diverses, parce que nous avions à y faire figurer dans leur intégralité des motifs de premier ordre dans leur genre, qui sont le principal fonds. Ces motifs, les n°s 1, 14 et 15, dans leur entier, et les n°s 4, 7 et 10, provenant d'une initiale décomposée, sont de l'école florentine représentée par un de ses plus illustres maîtres, Monte di Giovanni, qui florissait de 1500 à 1528. C'était un de ces artistes de forte race qui apportaient dans la miniature dont ils faisaient profession les avantages de l'éducation qu'ils avaient acquise dans l'atelier des orfèvres, mais qui avait chez Monte une autre étendue encore, car cet enlumineur était en même temps un mosaïste distingué. C'est assurément à cette dernière qualité qu'est due l'ampleur remarquable de ses productions. Voici, du reste, ce que les commentateurs de Vasari disent sur ce maître : « Il faut mettre au nombre de ses qualités la manière toujours grandiose de composer les scènes et de disposer les fonds, l'allure artistique des vêtements, le mouvement et l'agencement des figures ; la *manière*, tout opposée à celle des miniaturistes ordinaires ; l'emploi franc et raisonné de la couleur, en laissant paraître l'empreinte du pinceau à la façon des peintres qui travaillent largement, et enfin une disposition pittoresque du clair obscur et des couleurs s'harmonisant heureusement pour produire un effet général dans ses précieuses peintures. La valeur véritable de *Monte* est dans l'art de modeler les plis, dans le dessin toujours correct en toutes les parties, dans un air parfaitement naturel de ses physionomies, qui ont souvent une ressemblance avec celles de Dominique Ghirlandajo, mais d'une couleur plus ardente. A ces mérites artistiques il réunit encore l'habileté, la grâce, l'excellence du parfait miniaturiste, dont il a au besoin la minutieuse finesse. Les fleurs, les plantes et les animaux sont traités dans ses sujets avec une parfaite imitation de la nature. Nous n'avons pu, disent en terminant ces commentateurs, négliger de mettre en lumière ces qualités de notre rare miniaturiste, parce que son nom était demeuré inconnu jusqu'à ce jour, et on peut en dire autant de ses œuvres. Nous sommes convaincus que les gens éclairés qui examineront ses travaux jugeront comme nous que ces louanges ne sont pas exagérées. »

Ces braves commentateurs oublient toutefois de rappeler que Monte di Giovanni di Favilla était, ainsi que nous l'avons dit, un mosaïste éminent en même temps que peintre de miniatures, et ils ne parlent pas du tout de l'ornementation du maître. Il en est peu cependant qui soient empreintes d'un caractère plus frappant, alliant la grâce à la force, témoignant de la connaissance de l'acanthe antique, mais en la maniant avec liberté, avec un génie réel, en orfèvre, et sans jamais recourir à la faconde des fioritures du scribe. Le renversement des deux camaïeux, sujet intérieur en bleu dans un cadre rouge, et sujet intérieur rouge dans un cadre bleu, en tons d'une vigueur tout à fait décorative, est une véritable et forte leçon sur l'emploi du genre, et nous pensons qu'il serait superflu d'insister sur le beau caractère de ces deux initiales qui ont peu d'équivalentes dans les manuscrits. Il y a dans ces productions un résultat très direct de la mâle éducation des mosaïstes, qui, ne disposant que de moyens restreints, savent que pour varier les ornementations coloriées, on ne doit pas employer toutes les ressources de la couleur en chaque tableau, dans tous les morceaux, mais que, tout au contraire, on doit pour chacun d'eux choisir une note dominante, très ac-

centuée, de manière à obtenir par les rapprochements une variété réelle, produisant la meilleure des richesses décoratives. Ce sont ces lois fondamentales, très connues des peuples coloristes comme les Chinois et les Japonais, qui font d'une exposition de leurs produits, rapprochés, même au hasard, ces spectacles enchanteurs dans leur ensemble, et dont nos yeux restent toujours émerveillés, à la différence de ce que nous causent trop souvent nos propres productions. Le n° 14 est également une initiale, un M en trois jambages que le compositeur a conservés, en n'étant pas gêné par celui du milieu pour la disposition de son tableau d'ensemble. Cette belle lettre d'un dessin architectonique est dans sa structure traitée aussi en camaïeu d'une note puissante, formant une heureuse opposition, par son unité, au sujet peint à toutes couleurs. Le tableau représente Jésus tenté par le démon. Toutes ces miniatures de Monte di Giovanni proviennent des livres de chœur de la cathédrale de Florence.

Les fragments n°s 2, 6, 8 et 9 sont tirés du Graduel de la cathédrale de Sienne, et de l'époque de Liberale di Giacomo.

Les n°s 13 et 16, dont le caractère est plus moderne, proviennent des Antiphonaires de la cathédrale de Florence et sont tirés de pages peintes par Antonio di Girolamo.

Le beau fragment n° 3, ainsi que les n°s 11, 12 et 17 sont empruntés aux livres de chœur de la chartreuse de Pavie, Bibl. de Brera, à Milan.

Le n° 5 provient du Missel de Clément VII, conservé à la bibliothèque du palais Chigi, à Rome.



RENAISSANCE

RENAISSANCE



Mathieu lith.

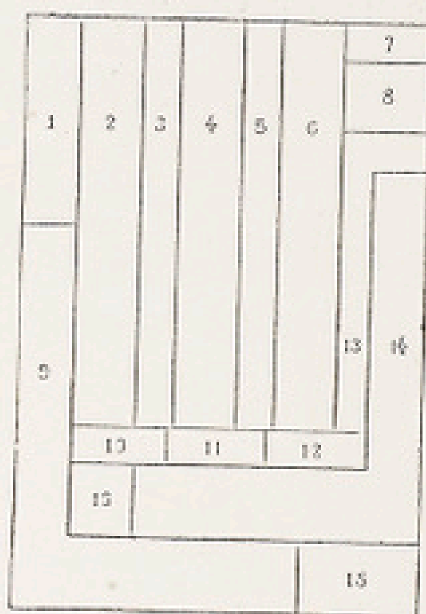
Imp. Firmin Didot & Cie. Paris



RENAISSANCE.

XVE, XVIE SIÈCLE, DÉCORATIONS MARGINALES DES MANUSCRITS.

LES SEMIS DE FLEURS, LE DÉCOR SYMBOLIQUE.



L'ornementation de l'architecture à l'aide de végétaux imitant les jeux de la nature ayant pris dans les monuments du style ogival, dit *fleuri* ou *flamboyant*, les développements que l'on sait, les enlumineurs des manuscrits devaient recourir aux mêmes sources décoratives. Ceux de la seconde moitié du quinzième siècle et d'une partie du seizième, en s'appliquant au naturalisme avec la liberté du peintre, ont procuré à ce genre une physionomie et un charme tout particuliers. C'est principalement sous la forme du semis de légères tiges de fleurs ou de fruits, indépendantes les unes des autres, que ces décorations florales se trouvent disposées sur le fond qui couvre les marges servant ainsi d'encadrement, tantôt à quelque sujet peint, le plus souvent au texte enrichi de vignettes.

Les éléments de cette ornementation étant tous indigènes, c'est avec un attrait soutenu qu'on y reconnait le chou frisé ou contourné, la feuille aiguë et déchiquetée du chardon de nos cathédrales ; la rose, la giroflée, l'œillet de nos jardins, la fleur de pois de nos champs, la bourrache, le myosotis, des pensées, des violettes, des paquerettes, etc., etc. Ce sont les papillons de nos fleurs et l'oiseau de nos climats qui animent ce monde où tout nous est familier, depuis le sillon transparent de la libellule jusqu'au caprice alerte de la tache déposée par nos mouches, depuis la chenille suspendue aux branches de nos arbres jusqu'au colimaçon gravitant sur nos vignes.

Ce genre n'a point d'autre règle que le goût. Nos numéros 1, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15 sont des exemples fragmentaires des expédients dont on se servait pour meubler les grandes ou les petites marges des pages des manuscrits, et aussi, de la manière dont on usait fréquemment du coloris naturel et des colorations conventionnelles. — Nos 1 et 15. Oiseaux et fleurs peints au naturel, alternant avec des enroulements de chou frisé peints en mordoré. — Nos 9 et 14. Grandes marges peuplées de fleurs épanouies. — Nos 7 et 13. Petites marges occupées par une succession de fleurs en boutons. — No 11. Tige allongée de fraisier portant ses fruits et dont la succession forme une

spirale continue. — N° 8. Initiale faite de chou frisé, peinte en grisaille, et ornée d'une fleur de couleur naturelle. — N° 12. Monogramme du Christ. Ces motifs proviennent du Bréviaire-Romain, dit le *Bréviaire du cardinal Grimani*. Ce célèbre et important manuscrit est de mains flamandes. On peut juger de sa beauté par les noms de Hans Memling, Gérard d'Anvers, et Lieven de Gand qui y ont collaboré. Ce manuscrit a été composé postérieurement à l'année 1471.

Les marges des célèbres *Heures d'Anne de Bretagne* sont composées toutes selon le mode du semis, et avec cet exclusivisme absolu de tout ce qui n'était point indigène. L'une des ressources du genre est dans la variété des fonds, dont les ors sont plus ou moins matés, et dont les tons sont divers.

Les n°s 2, 3, 4, 5, 6, 10 et 12 sont des grandes et des petites marges d'un *Office de la Sainte Vierge* manuscrit fait pour Alexandre de Médicis, premier duc de Florence, né en 1510 et assassiné en 1537, quelques mois après avoir épousé Marguerite, fille naturelle de Charles-Quint. Ce sont leurs deux portraits qui se font vis-à-vis. La date de ce manuscrit est donc parfaitement indiquée.

L'Italien combine ici, avec le semis de fleurs, d'animaux, d'insectes, des éléments d'un tout autre ordre, disposés régulièrement. Des camées, traités à l'antique, rappellent les aïeux; l'éclat de véritables joyaux s'ajoute à celui du monde floral; enfin les quelques rinceaux d'ornement (voir n° 4), dans leur double et froide évolution, sont fort éloignés des capricieux enroulements du chou frisé.

Dans l'emploi de ces éléments divers, on reconnaît l'esprit subtil du Florentin du seizième siècle, aussi bien dans le choix des fleurs et de leur monde animé qui sont des allusions symboliques, que dans le langage des objets eux-mêmes. C'est ainsi que les perles, qui figurent dans la joaillerie, sont là pour rappeler le nom de *Margarita*, la perle.

Ces panneaux matrimoniaux forment comme un sélam d'une extension particulière; chaque fleur, chaque bouton, chaque animal ayant une signification. La chenille y annonce le papillon; l'hélice, du côté du mari indique celui qui porte le poids de la maison. Du côté de la femme, c'est l'humble violette parfumée, *la coccinelle, la bête à bon Dieu*, qui, sans doute, caractérise l'épousée.

En voyant la cigale du côté d'Alexandre de Médicis, voué à une mort prochaine, nous ne saurions dire si le peintre a entendu, comme le fabuliste, en faire le symbole de l'imprévoyance, et si un enlumineur se serait risqué à ce jeu épigrammatique; cette trace d'ironie ne serait point la seule, en tous les cas.

Le n° 10, haut de page de ce même livre, est décoré d'un grenat serti, accompagné de chaque côté par une branche verte enroulée d'un ruban où est inscrit le mot *semper, toujours;* les deux branches sont reliées par une tige de fraisier portant son fruit, mais d'un choix assurément intentionnel comme le reste, et qui n'est autre que la fraise, dite *d'attrape*, la *potentille*, comprise dans les *Dryadées rosacées*. Ce ms., codex 1232, fait partie de la Bibl. du prince Corsini, à Rome.

La devise du n° 16, enroulée autour d'un chardon en fleur, indique l'origine française de ce document.





Debenais lith.



Imp. Firmin-Didot & Cie. Paris



RENAISSANCE.



L'ORNEMENTATION DES TAPIS SUIVANT DES TYPES ORIENTAUX.

ITALIE. — XVᴱ SIÈCLE.

Ces exemples, reproduits d'après des peintures de l'Académie des beaux-arts de Florence et de l'Académie de Ferrare, le premier à fond noir ayant la physionomie d'un tapis de tenture dans le tableau de Ghirlandajo, le second tapis de table dans le tableau de Carpaccio, et tous deux empruntant le caractère de leur dessin à la tradition orientale, sont d'un intérêt sur lequel il serait puéril d'insister.

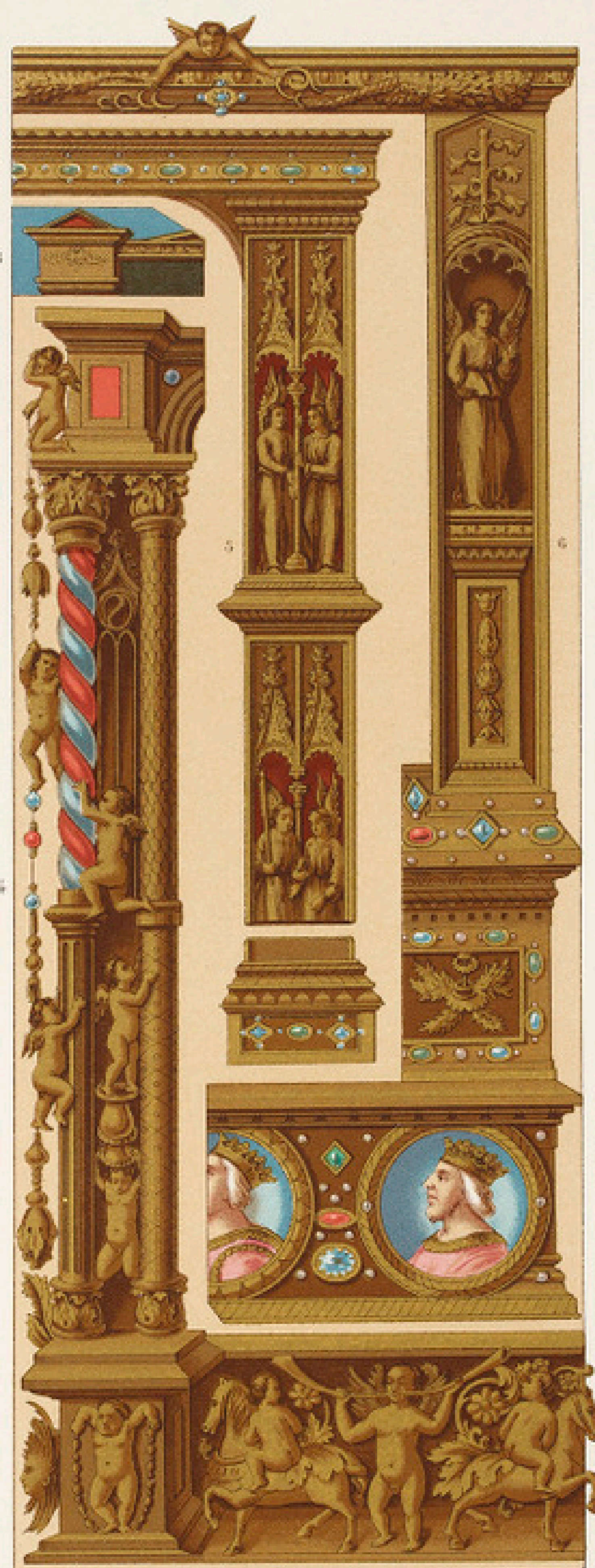
Le tapis de tenture, dont l'ornement est tissé dans la trame, et qui a quelque tournure d'une marqueterie, offre un décor d'un effet tout à la fois tranquille et d'une certaine opulence par la sagesse de la répartition géométrique des motifs à répétition, ingénieusement agencés dans leur dessin varié, et d'une délicatesse dont toutefois le noir ne triomphe pas en les envahissant, ce qui est dû au rôle que joue le blanc dans cette ornementation. Nous avons eu l'occasion, à propos des peintures de Pompéi, de parler de la qualité du noir profond, et de la différence offerte par son contraire, le blanc actif qui vient au-devant de l'œil. C'est ici le blanc en dessin ferme dans quelques-uns des linéaments principaux, et la semaison du blanc en légères ponctuations, soit dans les compartiments du dessin rouge, soit en accompagnant simplement le dessin rouge dans l'aire du champ, enfin c'est le blanc franchement affirmé par parties, et scintillant de la façon la plus discrète dans toutes les autres, qui donne à ce décor son éclat particulier. La leçon est vraiment excellente en ce qui concerne le décor des surfaces tranquilles, obtenu par des moyens sobres, et suffisants cependant pour le bon effet d'un tapis de tenture qui n'est qu'une pièce propre à faire valoir des objets et des figures auxquels elle sert de fond, lorsqu'elle est de ce caractère empreint de simplicité dans la forme, mais d'une réelle activité par le fait de sa note dominante.

Le tapis de table, qui est en velours et orné de broderies, est de toute autre sorte. Le dessin est du style arabesque; la bordure qui en fait l'ornement principal se compose d'une suite de motifs semblables, variés seulement par le renversement de la contreposition. Le caractère en est surtout persan, l'arabesque prenant volontiers entre les mains des Persans la physionomie d'un végétal. Il en est de même pour le motif central dont le milieu a quelque peu de la tournure byzantine.

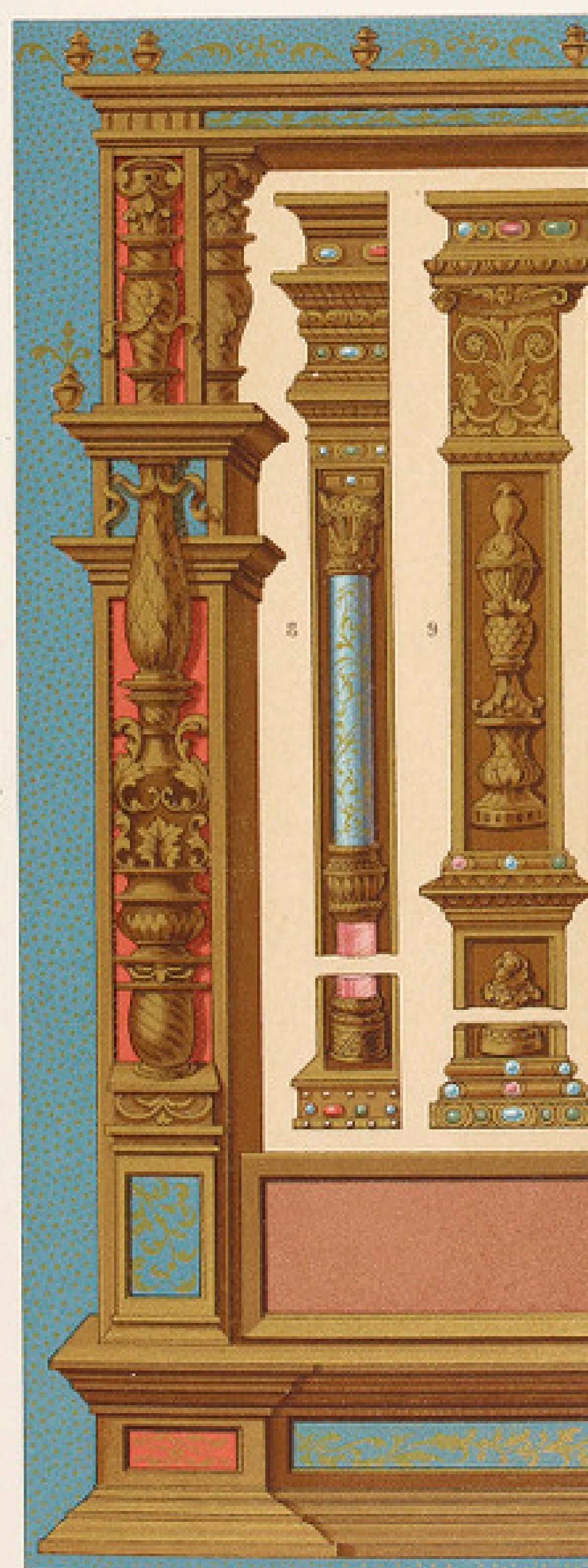
Le décor de ce riche tapis frangé est évidemment une des meilleures expressions du genre; il est de grand goût, et c'est vraiment de l'art dans l'opulence que ces belles broderies de la bordure, avec leurs tiges fines heureusement renforcées, et évoluant avec toute la grâce du dessin le plus épuré sur l'axe de leurs rencontres. La coloration de ces arabesques leur communique une vie décorative du meilleur effet, et d'autant meilleur qu'il est localisé; car, sauf le médaillon central, l'artiste a su n'employer pour le dessin du surplus que les fils d'or, avec quelques plénitudes aux extrémités; de sorte que la puissance du fond de velours n'est véritablement point contrariée dans son imposante unité, toute magistrale.

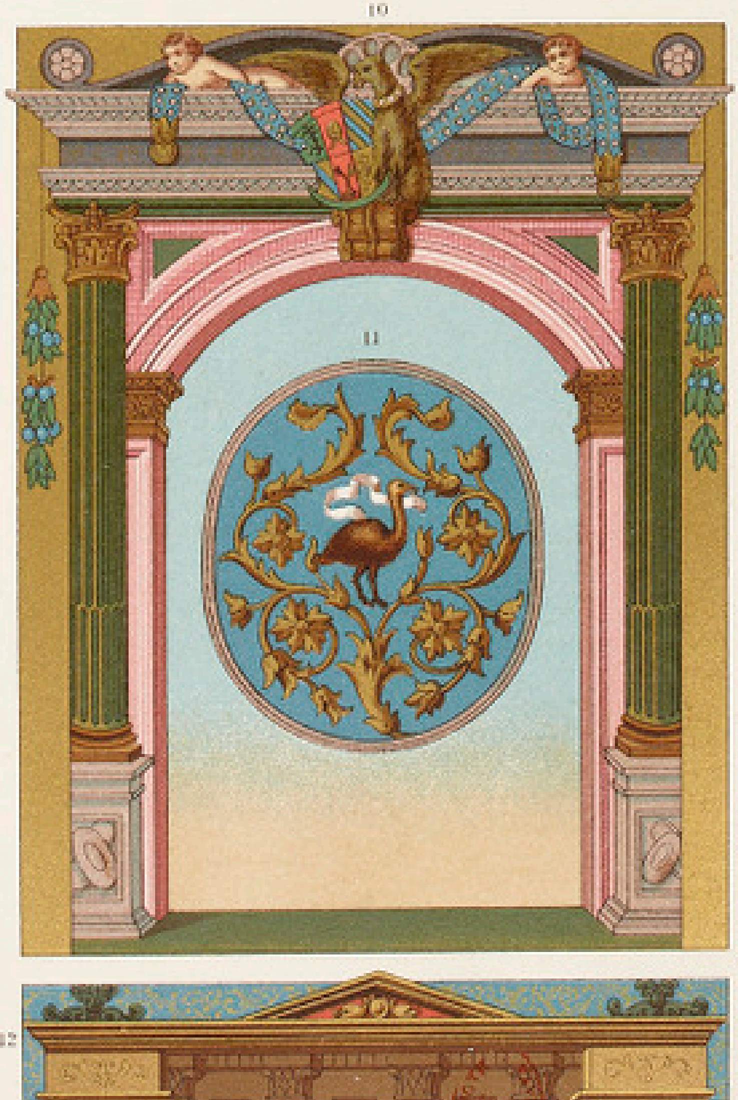


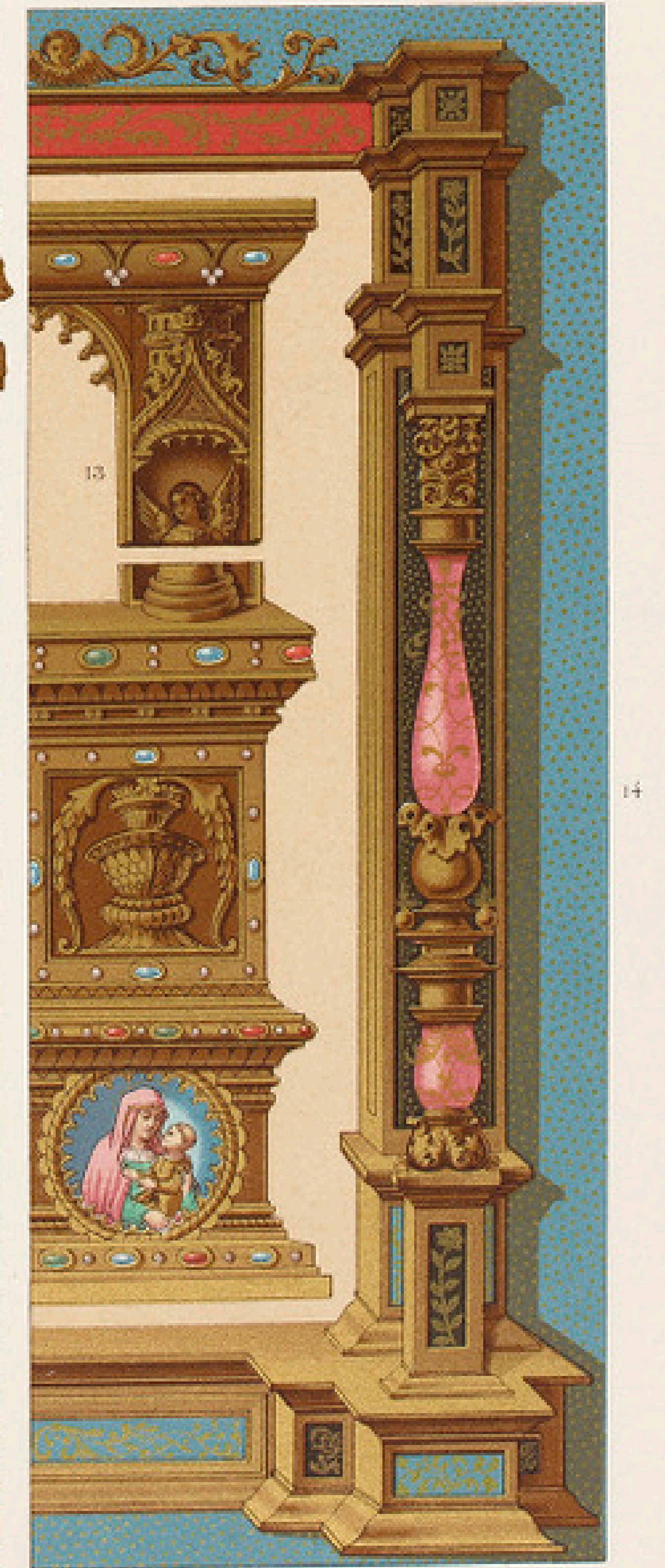












Bénard, lith. Imp. Firmin-Didot & Cie Paris



RENAISSANCE.



LES ENCADREMENTS DU GENRE ARCHITECTONIQUE.
L'ORFÈVRERIE ÉMAILLÉE.

PEINTURES DES MANUSCRITS. XVe, XVIe SIÈCLE.

Le goût des maîtres peintres de l'Italie, au quinzième siècle, pour les constructions architectúrales, participant du grand mouvement de la Renaissance vers les principes antiques, devait se propager parmi les ornemanistes des manuscrits; le genre architectonique, s'ajoutant aux rinceaux d'ornement peuplant les marges, enrichissait de sa variété l'encadrement des miniatures, et il prit une importance de plus en plus considérable à partir de la dernière partie du quinzième siècle; au seizième siècle, il était en pleine faveur en France. C'est surtout en empruntant à l'orfèvrerie de l'époque la plupart de leurs types que les bordures des manuscrits du genre architectonique sont formulées dans les peintures sur velin.

L'orfévrerie de la seconde moitié du quinzième siècle a un tout autre aspect décoratif que n'est celui des objets d'art des treizième et quatorzième siècles; non seulement les formes diffèrent, mais il n'y est plus question de l'émaillerie opaque en tailles d'épargne, ni des beaux émaux champlevés.

Dans l'espèce de grande bijouterie dont il s'agit ici, ce que l'on voit figurer c'est l'émaillerie peinte sur métal, à la façon des artistes limousins opérant sur des couvertes, et y peignant des sujets, des ornements, en usant de procédés qui datent seulement de la dernière partie du quinzième siècle; puis ce sont des émaux translucides et opaques, du verre sur paillon, des pierres de couleur montées en cabochons, des perles en relief. L'argenture se mêle à la dorure, le métal est ciselé de toutes les façons, en haut et en bas-relief, sans compter les incrustations et les nielles dont on faisait alors un si grand usage. Enfin, dans cette orfèvrerie polychrome, on faisait entrer des matières de prix, des cornalines, des porphyres, des lapis, des serpentines, des jades, etc., pour former, en parties plus ou moins importantes, les membres mêmes de cette petite architecture.

Des artistes de premier mérite se sont occupés de ce genre, et ont fourni les types de cette orfèvrerie colorée en y appliquant toutes les ressources du métier, se combinant avec l'introduction de matières de toute sorte. Un exemple authentique, puisque l'objet lui-même est conservé dans le trésor de la cathédrale de Milan, donne une idée précise de cette industrie luxueuse; il est l'œuvre de Lombard Caradosso, orfèvre, ciseleur, graveur sur pierres fines et monétaire, ayant travaillé pour les papes Jules II, Adrien VI, Léon X et Clément VII; c'est une paix ciselée en or, avec colonnettes et fronton en lapis-lazzuli, d'une élégance et d'une perfection de travail remarquables.

Des exemples en nature de cette sorte d'orfèvrerie sont au moins aussi rares dans les collections publiques et privées que le sont les joailleries de ces temps; ici encore, la peinture des manuscrits vient obvier à ce qui manque, sous ce rapport. Une fois de plus, on peut constater par la qualité de nos spécimens graphiés, dont plus d'un offre assez de précision pour servir de modèle d'exécution, que les ornemanistes qui employaient l'architectonique des orfèvres avaient passé par les ateliers du métier; et il est facile de reconnaître que, sous l'apparence de ces fantaisies, on trouve toutes les conditions d'une construction logique, faite pour se tenir debout sur une base ayant le pied nécessaire, et, en somme, formant la façade d'un édicule, disposé sur le type des retables mobiles, exposant verticalement leur sujet intérieur.

En voulant offrir, autant que possible et en une seule page, les ressources que comporte ce genre historique, nous avons d'abord disposé des exemples d'encadrement conservant toute la hauteur de l'ensemble, et comme ces bordures laissaient des vides, nous avons occupé ceux-ci en tronquant d'autres motifs qu'il est facile de reconstituer sur le principe de ceux qui sont complets; et enfin, pour établir d'une façon sensible le lien qui existe entre ces orfèvreries et les constructions architectoniques de la grande peinture, nous faisons figurer ici un type intermédiaire, lequel, sans être de l'orfèvrerie proprement dite, participe de toutes les industries du temps, relatives aux constructions vivement colorées, et ornées par tous les moyens. Cet exemple, n°s 1 et 2 — également traité en miniature, forme dans l'original un tableau complet, dont nous reproduisons ici les deux côtés, donnant l'esprit de l'architectonique de ce tableau, disposé comme un édifice contenant une salle intérieure, assez dégagée par la

perspective linéaire pour que la scène s'étende à des horizons de plein air; laquelle perspective est cependant fort peu sensible dans la façade, présentant les moulures de son sommet et de sa base avec la sécheresse du géométral. Mais nous n'avons pas à relever les inconséquences du peintre, et cet exemple, tel qu'il est, constitue en quelque sorte des lettres de noblesse pour le genre dont il s'agit, comme on en peut juger par les noms des artistes auxquels cette miniature a été attribuée.

Complétons d'abord l'ensemble de ce tableau par ses proportions réelles : l'entrecolonnement des piliers qui décorent, de chaque côté, le devant de cette scène mesure ici trois centimètres et demi, et l'entrecolonnement entre les deux piliers intérieurs formant le milieu du tableau est de sept centimètres, le sommet et la base en ligne droite, sans interruption. Le sujet est la Pâque des hébreux célébrée par Josias, ainsi que le dit l'inscription sur l'édicule; l'arche d'alliance en or est posée sur un autel en marbre où le feu est allumé; le sanctuaire est en cul de four, et les Israélites sont agenouillés de chaque côté dans ce décor régulier dont on voit ici les deux amorces.

Cette peinture de page se trouve en une Bible latine du quinzième siècle, conservée au Vatican, à Rome, et provenant de la bibliothèque des ducs d'Urbin. C'est un ouvrage en deux volumes, d'une valeur d'art qui a depuis longtemps fixé l'attention des érudits. Seroux d'Agincourt s'en est occupé dans son *Histoire de l'art*. Le caractère de l'architectonique de cette page a longtemps fait croire que c'était une œuvre de Raphaël, mais on s'est rallié à l'attribution qu'en fait Rosini dans son *Histoire de la peinture italienne*, et l'on considère cette miniature comme due à fra Carnevale (Bartolomeo Corradino), peintre renommé de l'école romaine, né à Urbin au commencement du quinzième siècle, et mort vers 1478. Il était facile de rapporter sa manière à celle de Raphaël, puisque celui-ci, en fréquentant la cour d'Urbin, connut les œuvres de Carnevale et ne dédaigna pas de les étudier.

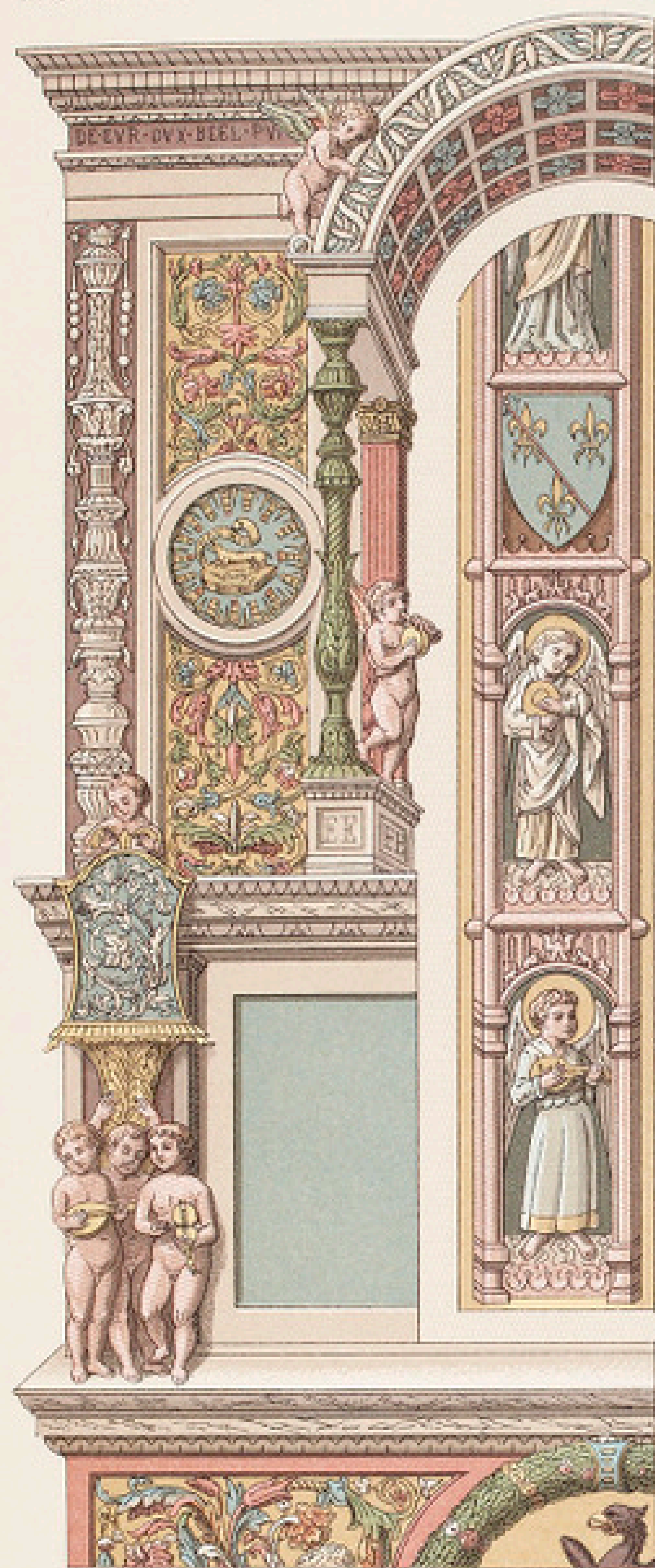
L'aspect de la façade de ce petit monument est surtout celui d'une menuiserie peinte, ornée de dorures, et nous n'y relèverons qu'une indication relative au décor intérieur des piliers à figure de pilastres, décor qui paraît devoir se rattacher à une pratique dont on usait en France aux treizième et quatorzième siècles, ainsi que le relate Viollet le Duc, dans son *Dictionnaire du mobilier*, à propos de l'imagier, fabricant de meubles. « On commence, dit Guillaume Bériot, l'imagier le plus occupé de Paris, par coller sous le verre une feuille d'argent battu avec de la gomme arabique pure mélangée d'un peu de miel. Puis, sur le verre, on peint des ornements délicats que l'on fait cuire à un feu très doux, et sur cette assiette encore molle, on applique de l'or en feuilles. Quand l'or est brossé, il ne reste que l'ornement, et on colle la plaque comme les pâtes de verre. L'ornement doré extérieur projette une ombre sur la feuille d'argent du dessous; cela donne une grande élégance et du relief à l'ornement ». Les plaques de verre posées sur des fonds colorés, peints et dorés de cette même façon, figurant également dans l'orfèvrerie, il n'est pas sans intérêt d'en reconnaître le caractère, et d'en signaler l'effet véritable que ne rend point la miniature quand le détail devient trop délicat. Le motif n° 10 est aussi d'un genre mixte; il provient du Ms. n° 365 de la bibliothèque du Vatican, à Rome, contenant la *Divine comédie* du Dante. Ce livre magnifique a appartenu à Frédéric, premier duc d'Urbin, et a été calligraphié en 1482; on en rattache les peintures à l'école ombrienne. Le médaillon inséré dans cette arcature est de ce même volume, et peut-être y peut-on voir aussi un émail peint sur verre, posé sur un fond.

Les n°s 4, 5, 6, 8, 9 et 13 proviennent d'un Ms. n° 1015, de la bibliothèque Corsini, à Rome. Les petits fragments, n°s 3 et 12, sont empruntés à un livre d'heures du quinzième siècle, Ms. in-8° aux armes de Croy, Bibl. nat. n° 296. L'architectonique de ces bordures offrant, pour le surplus, des rapports étroits avec les n°s 7 et 14, on peut compléter l'ensemble par ces exemples. Ce dernier manuscrit appartenant également à la Bibl. nationale, est un *Præces piæ* in-8° du seizième siècle, n° 304, contenant 40 belles miniatures dont 21 dans un cadre d'architecture. Et il en est ainsi de nombre des livres d'heures de ce temps faisant partie de la même collection, et qui semblent surtout des œuvres françaises. Ces dernières sont formulées avec une précision remarquable, et ce sont particulièrement ces décorations architectoniques qui ont le caractère signalé, celui d'être, au besoin, des modèles pour l'exécution en nature de cette luxueuse et délicate orfèvrerie, ayant toute la physionomie d'un objet de prix, conservé dans un écrin, dont la garniture est indiquée par le fond de paillon. On n'insérait pas que des images pieuses dans les petits retables posés sur des meubles dans les appartements; on y mettait aussi des peintures destinées à la simple récréation des yeux, et parfois encore la monture d'orfèvrerie enchâssait le petit miroir vertical. Enfin, nous le répétons, l'architectonique traitée de cette façon, et d'une fabrication coûteuse, devenait une véritable bijouterie. Au moyen âge, on montait souvent le petit retable meuble avec des ouvrages de ferronnerie, le style et la matière sont ici totalement différents. Les n°s 1, 4 et 5 de la planche ayant pour signe la *montre* se rattachent à ce genre architectonique du principe du retable, si profondément dans les mœurs aux treizième et quatorzième siècles que l'on fabriquait alors de ces images portatives en grand nombre et pour toutes les bourses; elles faisaient partie du mobilier, et de celles-là on en rencontre encore fréquemment dans les musées et les collections particulières, à la différence des fines orfèvreries colorées de la fin du quinzième siècle et de la première moitié du seizième, du genre représenté ici.



RENAISSANCE

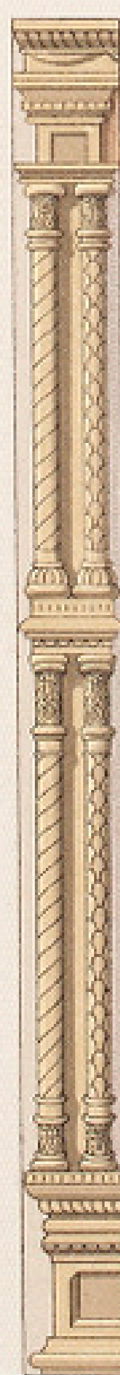
RENAISSANCE



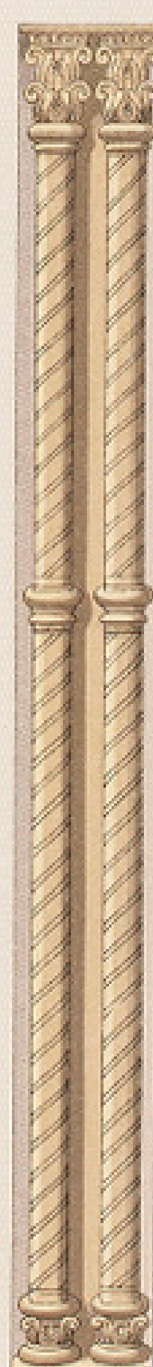














Schmidt, lith.

Imp. Firmin Didot & C.ie Paris





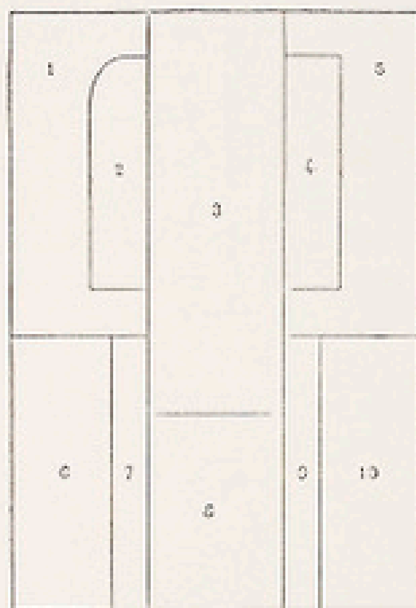
RENAISSANCE.



LES CONSTRUCTIONS ARCHITECTURALES DE CARACTÈRE ORNEMANESQUE.

LA FIGURE HUMAINE DANS UN DÉCOR CONVENTIONNEL.

PEINTURES ET MINIATURES, XVe-XVIe SIÈCLES.



N° 1.

Fragment de page d'un manuscrit de la *Divine comédie* du Dante, fait pour un duc d'Urbin (Bibliothèque du Vatican).

Cette luxueuse ornementation sert de frontispice au *Paradis;* elle forme un péristyle, adroitement mis en perspective, qui, dans l'original, est occupé par une miniature représentant Dante conduisant Béatrix vers le Paradis.

Cette riche construction et de Giulio Clovio ou Giulio Grovata, dit Clovio, en premier lieu élève de Girolamo dai Libri, ensuite de Jules Romain. Né en 1498, il mourut en 1578.

N° 2.

Fragment d'encadrement de page, provenant de la bibliothèque de la Minerve, à Rome, manuscrit du quinzième siècle.

Le principe de cette construction est celui d'une suite de niches, contenant chacune un ange qui joue d'un instrument de l'époque pour former un concert. Suite interrompue seulement par des armoiries en regard, qui sont celles de Pierre II, duc de Bourbon, et celles d'Anne de France, fille de Louis XI, épousée par ce Bourbon en 1474.

N° 3.

Sainte Hélène, la mère de Constantin, avec le bois de la vraie croix que, selon la légende, elle découvrit dans les ruines d'un temple païen. Cette peinture est de J. V. Melem. Nous disons dans la pl. Moyen-Age, ayant pour signe *le canif*, pour quelles raisons nous considérons les arrangements fictifs de la nature de ce décor, comme étant du domaine de l'ornement. Cet exemple, où l'architecture occupe tant de place, et où une perspective exagérée est employée pour remplir la hauteur du panneau, nous paraît d'une convention des plus concluantes sur ce sujet. Nous ne savons si ce Melem, avait quelques liens de parenté avec Henri Mellein, le peintre-verrier, demeurant à Bourges, du temps de Charles VII.

N° 4.

Fragment d'encadrement d'une miniature, manuscrit. N° 1015 de la bibliothèque des princes Corsini, à Rome.

Ce document est du seizième siècle et son architecture de fantaisie a l'empreinte italienne. C'est un genre dont l'élasticité offrait certaines ressources aux ornemanistes; on en peut juger ici par les deux exem-

ples qui s'avoisinent. Le nº 4 encadre une scène en hauteur qui est double, la *vie spirituelle* et *la vie profane*, le ciel peuplé en haut, les mondains occupant toute la partie inférieure. L'encadrement consiste en une paire de colonnes de chaque côté, reliées le plus légèrement possible par des bandeaux de construction, qu'un angle arrondi dans le haut rend vraisemblable, et qui n'est en bas que le palier en perspective sur lequel repose le piédestal des colonnes.

Nº 5.

Encadrement de page se combinant avec la miniature peinte à l'intérieur, et représentant une scène unique en un plan perspectif très relevé. L'intention de l'ornemaniste est d'autant à remarquer que le nº 5 provient, ainsi que le nº 4, d'un même manuscrit, le nº 1015, de la bibliothèque des princes Corsini, à Rome. Le sujet, dont nous ne représentons qu'un fragment, est le trio de saint Denis, en costume d'évêque, tenant d'une main la crosse pastorale, de l'autre sa tête mitrée, accompagné de saint Rustique et de saint Éleuthère. S'il y a une intention dans le choix des éléments de l'architecture de cet encadrement, ce serait de rappeler que, selon la légende dorée de Jacques de Voragine, datant de treizième siècle, on appelait Denis, habitant d'Athènes, l'*Aréopagite*, à cause du quartier de la ville où était située sa demeure, quartier qui avait le nom d'*Areopagus* et où il y avait un temple de Mars. Ce serait ce milieu païen que la bordure rappellerait.

Les nºˢ 7 et 9 étant de genre analogue et de même source, nous n'avons point à nous y arrêter.

Nº 6.

Tableau votif, panneau en hauteur peint par Israel von Meckenem. C'est avec une spirituelle habileté que cette peinture est composée; l'enfoncement perspectif est bien autrement profond que celui de la niche, et cependant l'artiste a su faire en sorte que la réunion de ses arceaux au sommet du panneau rappelle étroitement la niche classique.

Nº 8.

Tableau votif, dont la figure principale à mi-corps se détache dans un encadrement de second plan, de caractère tout architectural, servant d'intermédiaire entre la figure de la sainte, et un charmant paysage de plein air. C'est un type d'ordonnance souvent employée, à l'époque où on s'efforçait de combiner les anciennes pratiques avec les nouvelles données de la Renaissance; les Flamands se procuraient ainsi le moyen de se livrer à leur goût pour le naturalisme. Cette peinture est de B. de Bruyn.

Nº 10.

Peinture votive. Panneau en hauteur, ayant toute l'apparence d'un volet de triptyque. Le système est le même que l'arrangement du nº 8, mais avec une simplicité beaucoup plus grande. Un simple mur de pierre élevé à la hauteur de la poitrine sert d'intermédiaire entre la figure de premier plan, et un paysage, dont la perspective éloignée a pour point de départ le niveau du mur. La tête de la sainte se détache sur le fond aérien de ce paysage, et cette composition offre ce singulier rapprochement qu'elle est en tout conforme à des traditions japonaises. C'est en effet, avec cette même disposition, et sans qu'il y soit besoin du mur intermédiaire, que l'on voit dans les feuilles japonaises les figures en pied ou à mi-corps, dont la tête se détache sur les fonds lointains d'un paysage dont la perspective est remontée à la hauteur des têtes. Là-bas, à l'extrême Orient, comme ici chez les derniers peintres du moyen âge occidental, des fictions de la même famille sont le produit d'un même instinct, le *naturalisme*, mais contenu sous des aspects conventionnels. Cette peinture est de J. V. Melem.

Les tableaux proviennent de la galerie de S. M. le roi de Bavière et sont reproduites d'après la publication faite à Munich, en 1834.

RENAISSANCE.

RENAISSANCE



Bénard, lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie Paris



RENAISSANCE.

ORNEMENTATION DES MANUSCRITS, XVIe-XVIIe SIÈCLES.

DE L'ESPRIT DES ITALIENS DE LA GRANDE RENAISSANCE.



C'est au sujet d'un missel, du bréviaire d'un cardinal contemporain de Léon X, que nous avons à faire remarquer l'ingéniosité de l'à-propos sur lequel un ornemaniste de ces temps, à l'esprit large, s'est appuyé pour décorer avec des images toutes païennes les marges d'un livre de caractère essentiellement chrétien. Un missel est un recueil qui contient les prières, le canon et les cérémonies de la messe; ceux qui sont dans les ordres sacrés sont obligés de lire tous les jours ce livre qui leur sert de bréviaire. Or, l'artiste a réussi, sans toucher aucunement aux croyances intimes de son client, au contraire, à mettre quotidiennement sous ses yeux tout un monde d'images particulièrement agréables pour les Italiens lettrés de ce temps, si épris des monuments de l'antiquité, de sa numismatique, de ses intailles, de ses camées, etc., voire de ses fables.

Les motifs nos 1, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 12, 13, 17 et 19 proviennent de deux pages d'un missel dont nous ferons ressortir l'unité par le groupement des numéros. Ce livre manuscrit a été fait pour le cardinal Pompée Colonna, archevêque de Montréal, et vice-roi de Naples où il mourut en 1532. Ce sont ses armes parlantes, *de gueules à la colonne d'argent*, qui figurent dans le médaillon central des nos 1 et 3, où les armes héraldiques sont surmontées par le chapeau du prélat. On lit au n° 3 une inscription votive : DIVO CARDINALI POMPEIO COLUMNÆ. Ms n° 1 de la Bibl. Sciarra, à Rome.

Pompée Colonna était un de ces prélats aux instincts guerriers qui, comme le pape Jules II, contre lequel en 1512 il soulevait le peuple de Rome, pourrait être représenté sous l'aspect du *Pensieroso* de Michel-Ange, avec le pôt en tête. Il aimait d'ailleurs et protégeait les gens de lettres parmi lesquels il voulut prendre rang. On a de lui un poème resté manuscrit, *de Laudibus mulierum*, composé en faveur de Vittoria Colonna.

La tradition attribue les enluminures du missel de ce prince de l'Église à Raphaël. Cette supposition n'est guère autrement confirmée que par le goût de ces petits décors; le choix des motifs et leur agencement y rappellent parfois, en effet, les constructions ornemanesques de la Loggia du Vatican.

Le compositeur de ces marges et de ces initiales s'est proposé de rappeler par ses vignettes les milieux originaires d'où le christianisme est sorti, et le monde païen où il s'est propagé. Cette évocation historique, comportant les souvenirs de la mythologie d'un monde disparu, mais éternellement jeune et beau dans le domaine de l'art et de la création humaine, nécessitait un choix d'éléments particulièrement significatifs. La conception de ces ornements de pages est très nette, il y s'agit d'un monde entier, aérien, terrestre et maritime, qui, dans tous ses caractères est païen. Ce n'est que par l'ouverture réservée dans les initiales, n°s 17 et 19, que l'on aperçoit les figures de saint Jean et de saint Mathieu, le précurseur et l'évangéliste. Cette ouverture est comme une fenêtre par laquelle va pénétrer le jour nouveau dont le rayonnement fera évanouir toutes les vieilles mythologies de l'Égypte, de la Grèce et de Rome.

Dans tout le reste, l'architecture et la statuaire, des médailles et des camées aux sujets caractéristiques, parlent tour à tour de ce passé, debout à l'heure de l'apparition des Évangiles. Les monuments de la plastique consacrés aux grandes divinités s'y combinent avec d'autres éléments d'un ordre secondaire, où, depuis les sphinx et les monstres femelles ailés, chimères, harpies, etc., jusqu'aux satyres aux pieds de bouc et aux tritons aux jambes remplacées par la queue souple du poisson aboutissant à la nageoire horizontale du dauphin, toutes les fictions personnifiées sont rappelées, pour compléter l'image de cet univers peuplé de chimères de toutes sortes, souvenirs des vieilles terreurs et de la vieille enfance des ancêtres, dont l'écho s'est en quelque sorte répercuté jusqu'à nous, dans ces ornementations où les décorateurs modernes continuent à se faire un jeu de la figure des dragons, griffons, etc.

Les n°s 1, 4, 9 et 10 appartiennent aux marges de la même page; le n° 4 est en haut, le n° 5 sert de base. L'initiale n° 17 est dans ce cadre.

L'ensemble a principalement un sens aérien et maritime. Les camées du n° 9 représentent : en haut, la *Venus tritonia* (Vénus marine), au milieu, Daphné poursuivie par Apollon et changée en laurier, en bas, l'enlèvement de Ganymède. Les médailles ont pour sujet l'enlèvement de Proserpine, et Médée sur son char attelé de dragons.

Le camée du n° 10 représente *Eros* ou *Cupido*, le dieu de l'amour, fils d'Aphrodite, à la paternité incertaine, Vénus ne s'étant pas prononcée; car on lui donne pour père, *Arès* ou Mars, *Zeus* ou Jupiter, *Hermès* ou Mercure.

Les médailles ont pour sujet l'enlèvement d'Europe, et la métamorphose en myrrhe de *Myrrha* ou *Smyrna*, la mère d'Adonis.

Le n° 4 a pour motif central une effigie que l'on croit être celle d'Auguste. De chaque côté voguent des dauphins montés par des enfants : tenant chacun une girouette indiquant spirituellement « que les flots et les destins sont changeants. »

Les Tritons se jouant avec des enfants qui manient des conques marines au n° 1, et la naïade développant son beau torse, n° 17, représentent également l'élément liquide. Saint Jean apparaît dans l'initiale sous sa forme classique, vêtu de la peau de mouton, en compagnie de son petit agneau, la chétive croix de bois en main.

Les n°s 3, 5, 7, 12 et 13 se trouvent dans le même ensemble, avec l'initiale n° 19.

On voit au n° 12 une colonne triomphale sur le type de la Trajane; un Priape en forme *Hermæ*, dont une draperie tombante a facilité la représentation. De petits tableaux montrent, ici un sacrifice, là l'effigie d'un chef de tournure asiatique. Le tout porté par une déité accroupie, d'un caractère égyptien.

En haut du n° 13 le lion du désert se profile; au-dessous est un obélisque couvert d'hiéroglyphes et supporté par des sphinx; puis on voit le tableau d'une évocation hiératique; Zeus ou le soleil rayonnant; une image fluviale, le Nil et ses ibis; un édicule de tournure grecque, sanctuaire d'une idole égyptienne, accompagné des figures rigides de divinités à corps humain, à têtes d'animaux, et enfin, dans un cadre grec, quelque Ptolémée trônant sous l'aspect pharaonique. Le n° 7, fragment de cette même page, retrace l'image d'un dieu égyptien à face humaine. Au n° 5 on voit le bœuf Apis, le chat, si particulièrement révéré en Égypte, des vases pour les libations des sacrifices, et le casque d'airain ou haute mitre avec le *lituus* des souverains. Dans le motif n° 3 se trouvent les sphinx à corps de lion et à tête humaine.

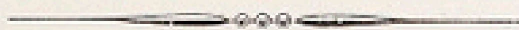
L'initiale n° 19, dans laquelle apparaît saint Mathieu écrivant son Évangile sous la dictée de l'ange, est ornée par des figures d'un sens absolument terrestre : Hercule étouffant Antée, détaché du contact de sa mère, la Terre, et la Diane d'Éphèse, la chasseresse des forêts l'Artémis de l'Ionie, aux seins sans nombre comme nourrice de tous les êtres vivants, la déesse *multimammia*, ainsi que l'appelle saint Jérôme dans son épître aux Éphésiens.

Le petit motif n° 2, montant d'ornement servant de séparation dans un texte à deux colonnes, et les initiales n°s 14 et 15, proviennent du missel du pape Pie II, conservé à la bibl. Chigi, à Rome. Il a été peint vers 1450, et les marges de ce ms. sont d'un tout autre esprit que celui du missel de Colonna; elles se composent d'une suite de petits tableaux retraçant tous des scènes empruntées aux Saintes Écritures, à l'Évangile, aux actes des Apôtres.

Les n°s 6, 8 et 16, bordures et initiales, proviennent d'un ms. de Pline, le naturaliste. Ces ornementations régulières et élégantes, de la plus fine exécution, sont du seizième siècle. (Bibl. royale de Turin). L'illustration de ce ms. est de celles qui n'offrent pas de sens particulier.

Les nos 11 et 18 sont empruntés aux marges du missel du cardinal Cornaro, bibl. de la Minerve, à Rome.

Frédéric Cornaro, évêque de Bergame, fut promu au cardinalat en 1670, sous le pontificat de Clément X. Il fit ériger à ses frais la chapelle de Sainte-Thérèse, à Sainte-Marie de la Victoire, sur les dessins du Bernin. L'ornementation de ce manuscrit est empreinte de la liberté de l'époque, et son caprice est de ceux par lesquels on apprenait à s'affranchir des types anciens; des rinceaux incolores de la famille des acanthes s'y trouvent produire des fleurs naturelles animées de leur couleur. L'esprit du livre est rappelé par des médaillons en grisaille représentant à mi-corps des prophètes de l'ancien Testament, ou des figures de saints et de saintes. La coquette coloration de ces rinceaux blancs, de ces fleurs naturelles sur champ d'argent ou d'or, est déjà du genre des décorations claires qui triomphèrent au dix-huitième siècle. Tout réglé qu'il soit encore, le caprice des agencements est déjà fort sensible dans l'illustration de ces marges, n'ayant un caractère religieux que par les effigies de leurs médaillons. Le paganisme du missel de Colonna est d'une autre portée que ce galantisme.



RENAISSANCE.

RENAISSANCE.

RENAISSANCE.

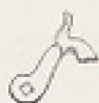
Brandin, lith.

Imp. Firmin Didot & Cie Paris









RENAISSANCE.



ORNEMENTATION DES MANUSCRITS. — XVE, XVIE SIÈCLES.

L'EMPLOI DE L'ORFÈVRERIE DANS LEUR DÉCOR.

Sauf l'initiale, occupant le milieu de la page principale, cette planche est composée avec des éléments d'une source unique : *les Heures* dites *d'Aragon*. Ces motifs complètent la physionomie des encadrements empruntés à ce même manuscrit italien qui se trouvent en la planche ayant pour signe l'*épaulette*, et leur caractère est plus exclusivement celui d'une ornementation orfèvrie, enrichie de joyaux. Les lois de l'apprentissage artistique en vigueur dans l'Italie du quinzième siècle et de la première partie du seizième avaient pour conséquence de faire traverser à tous les jeunes gens les boutiques où l'on travaillait l'or et l'argent avant d'aborder le grand art, saine obligation que subirent des artistes comme les Brunellesco, Ghiberti, Donatello, Nasolino, Lucca della Robbia, etc., qui avaient appris à ciseler des bijoux, à sertir des pierres précieuses, avant de prendre leur volée, et que subirent à leur tour, Mariotto Albertinelli, Andrea del Sarto, Baccio Bandinelli, familiarisés comme leurs devanciers avec les secrets d'une technique raffinée entre toutes, apprenant à concentrer leur habileté, leur talent, leur imagination, dans le cadre le plus réduit, de sorte que ces *apprentis* étaient devenus des ouvriers accomplis avant de s'attaquer aux ampleurs et aux hardiesses des formes supérieures de l'art. C'est à cette école que paraît s'être formé l'auteur des Heures d'Aragon, miniaturiste qui, dans l'application du genre fastueux adopté par lui, l'orfèvrerie inspirée des monuments de l'antiquité romaine et la joaillerie dont se paraient ses contemporains, montre une main tout à fait experte en ces matières.

Cette joaillerie forme un écrin véritablement historique, et dans lequel on peut assurément considérer autant de specimens des magnificences de l'époque, et particulièrement de celles de cet opulent Milanais qui, après Venise, était le plus riche des États italiens, à l'époque où le luxe des Sforza ne connaissait pas de bornes. Plus d'un de ces joyaux a dû être porté par Béatrix d'Este, associée aux destinées de Ludovic le More à partir de 1491, et qui partageait les goûts somptueux de son époux; comme aussi ils ont pu l'être par Isabelle d'Aragon, l'épouse de Jean Galéas, la rivale de Béatrix dans toutes les choses du luxe effréné de l'époque.

Ces documents offrent donc ce très vif intérêt, d'être un reflet direct et d'excellente qualité, du milieu dans lequel l'artiste a fait ses peintures.

Alphonse, prince d'Aragon, dont ce ms. porte les armes, était un de ces amateurs qui prenaient plaisir à entretenir des copistes, et surtout à faire enluminer les manuscrits avec une fraîcheur et un éclat qui étaient leur principal mérite à leurs yeux. A ses huit scribes, occupés en permanence, se joignaient deux miniaturistes et deux relieurs. Ces derniers aussi recouraient à la joaillerie pour le décor extérieur de leurs livres; ils en ornaient les plats. Chaque catégorie d'ouvrages recevait, d'ailleurs, une reliure spéciale; dans la Bibliothèque des Médicis, les auteurs sacrés étaient reliés en bleu, les grammairiens en jaune, les poètes en violet, les historiens en rouge, les écrivains sur les arts en vert, les philosophes en blanc. (M. Eugène Muntz, *la Renaissance en Italie et en France.*)

L'initiale D a été peinte par Monte di Giovanni di Favilla, qui vécut de 1492 à 1528, et travailla longtemps aux livres de chœur de la fabrique du dôme de Florence, d'où provient ce motif. Cet artiste était tout à la fois un mosaïste éminent et un peintre de miniatures de grand mérite. Les commentateurs de Vasari retrouvent dans sa manière beaucoup des allures de Van Eyck et de Memling, chez lesquels Monte et son frère Gérard auraient travaillé.

La sainte est la vierge de Syracuse, Luce, aux paupières abaissées sur une orbite vide, ses yeux arrachés se trouvant sur le plat que soutient sa main gauche.

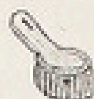
Cette initiale est surmontée d'un vase contenant des branches fleuries de lys peintes au naturel, en même temps qu'il s'en échappe des rinceaux de fantaisie conventionnelle. Au bas, un ange soutient un riche bijou composé de perles, d'améthystes et de rubis, dont l'éclat rayonnant a peut-être pour but de rappeler le sens du nom de la sainte, Lux, d'où Luce, Lucie, Lucile, signifiant lumière ; à moins que ce joyau ne rappelle la vision qui devait entraîner la vocation de la chrétienne, le rêve où sainte Agathe au milieu des anges et ornée de pierres précieuses apparut à la jeune fille.

Avec des artistes lettrés, comme l'étaient ces Italiens de Florence, on rencontre souvent dans leurs œuvres des intentions subtiles. Dans tous les cas, l'épée passée dans le cou de la martyre montre que cette sainte Luce n'est pas la vierge de Bologne, qui, pour se soustraire à la persécution obstinée d'un adorateur épris de l'éclat et de la beauté de ses yeux, s'arracha ces yeux de ses propres mains et les lui envoya sur un plat.



Spiegel, lith.

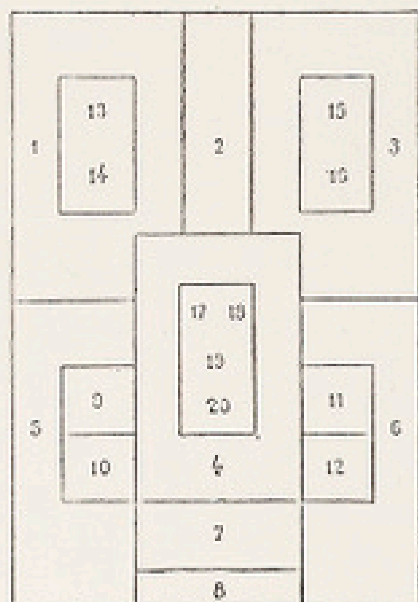
Imp. Firmin-Didot & Cie Paris



RENAISSANCE.



PEINTURES DES MANUSCRITS, XVE-XVIE SIÈCLES.



Les encadrements proviennent du célèbre manuscrit des *Heures* dites d'*Aragon*, parce que les armes d'Aragon figurent à la quatrième page. C'est une œuvre italienne du seizième siècle. Bibl. nationale, fonds latin, n° 10,532. Autrefois 651 du supp. latin.

Le système général consiste en un cadre de caractère architectural, servant de monture immédiate au sujet peint. Les marges sont décorées d'un second encadrement en bordure du plus riche effet.

L'artiste, tout en n'usant que d'une ornementation de répétition régulière, a su varier les décorations de ses pages.

N° 1. — Les rinceaux d'une acanthe orfévrée produisent quelques fleurettes de couleur naturelle, et surtout des perles et de véritables joyaux, disposés comme une fructification. — N° 3. La scène centrale étant la *Flagellation*, la base de la décoration des marges est la branche d'épine; il s'y joue tout un petit monde végétal, dont le feuillage vert, le rouge et le blanc des fleurettes alternatives, concourent avec les joyaux marquant les angles, ainsi que les axes en hauteur et en largeur, à produire le plus brillant ensemble. — N° 4. Le décor de la marge consiste en un jeu de joncs souples comme les lacets celtiques, mais dont la finesse procure des ajourés beaucoup plus larges; la joaillerie n'a qu'un rôle très discret dans ce treillis d'une certaine rusticité. — N° 5. Des feuilles de pavots en fleurs, feuillage tour à tour vert ou mordoré, et dont les fleurettes sont de couleur naturelle, forment une décoration où ne figure aucune joaillerie. — N° 6. Un seul joyau au haut de la page, le reste couvert de gousses de pois et de fleurs de potentille rouge. — Les n°s 7 et 8 sont des fragments d'entourage du même livre. — Le n° 7 est la base d'une décoration toute d'orfèvrerie, et d'une orfèvrerie émaillée comme le montrent ses quelques couleurs; l'éclat d'un joyau en marque le centre. — Le n° 8 est le sommet d'une autre page ornée de branches de chêne pédonculé chargées de leurs glands, de fraises et de fleurs de potentille rouge, sur fond lilas.

Lettres ornées.

N° 9. — E. Initiale tirée d'un *missale antiquum* de la Bibl. publique de Lyon, peint en France vers 1400.

N° 10. — Autre initiale E. provenant des antiphonaires de la chartreuse de Pavie. Bibl. de Brera, à Milan.

N° 11. — P. de cette même source.

N° 12. — E. Initiale où figure saint Jean vêtu de la peau de mouton, ms. 324, Bibl. Barberini, à Rome.

Rosaces et points d'ornements.

Nos 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 et 20. Ces détails, que tous leurs caractères rattachent à l'époque ogivale, proviennent d'un *Graduel* de la cathédrale de Sienne, peint par Giovanni de Paolo, Siennois. — Le n° 2, fragment d'une marge de page, où les bouquets de fleurs se superposent, tour à tour blanches ou rouges, représente ici un système de décoration dont on usait fréquemment au quinzième siècle. La plante portant des fleurs épanouies, comme si on venait de la prendre en terre, est d'un genre tout autre que celui des semis de fleurs sur une tige légère, ou des rinceaux fictifs des végétaux assouplis par le caprice de l'artiste. Dans les tapisseries du quinzième siècle où la flore se trouve employée pour décorer les fonds de la manière la plus riche, c'est le plus généralement par une suite de bouquets posés en ligne horizontale, ou en ligne verticale que procède l'artiste. Les bouquets, indépendants les uns des autres, sont des plantes épanouies sur leur pied qu'elles conservent : elles se succèdent avec l'alternative des couleurs, en rangs doublés, et même triplés, légèrement espacés, sur des fonds énergiques, comme le noir. Ce moyen simple produit les plus riches effets.

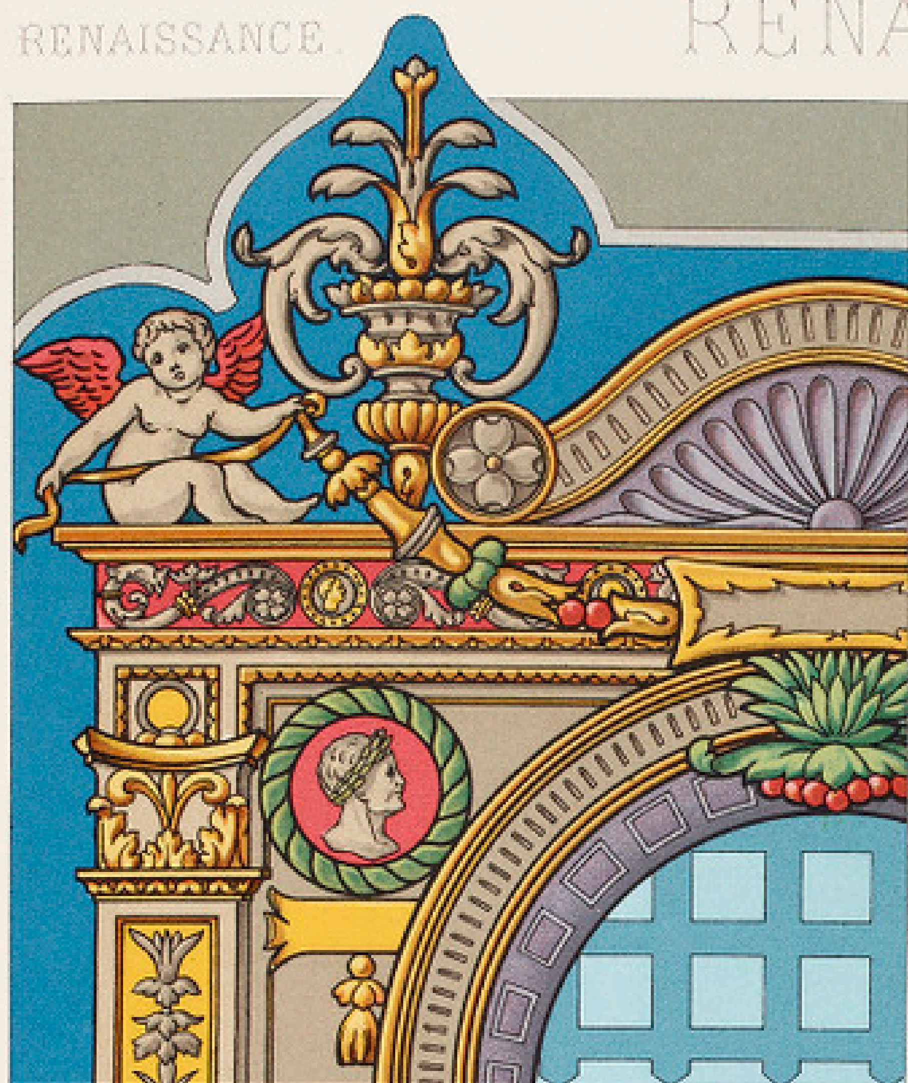
Ce dernier exemple est emprunté à la collection de M. Ambroise Firmin-Didot.

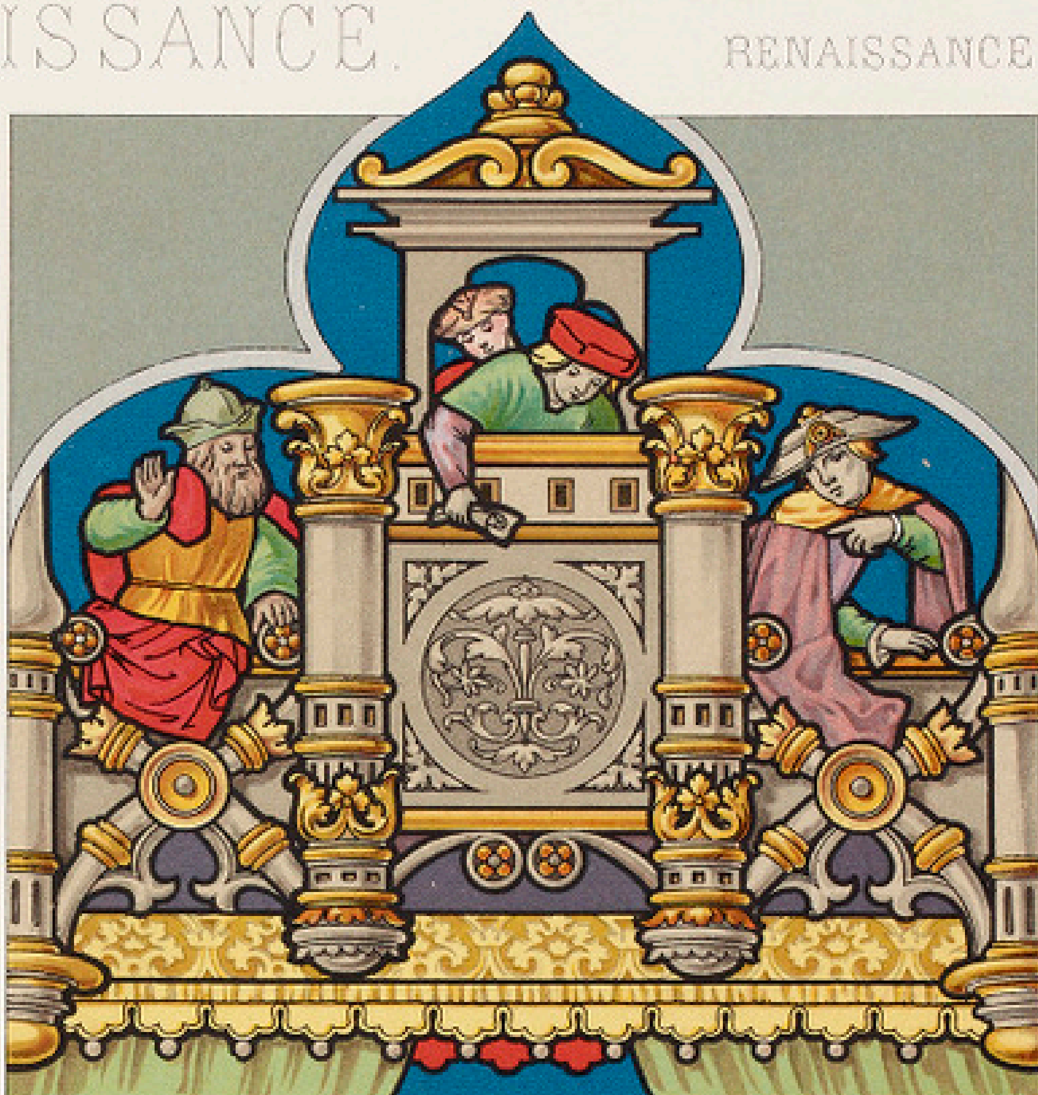


RENAISSANCE.

RENAISSANCE.

1



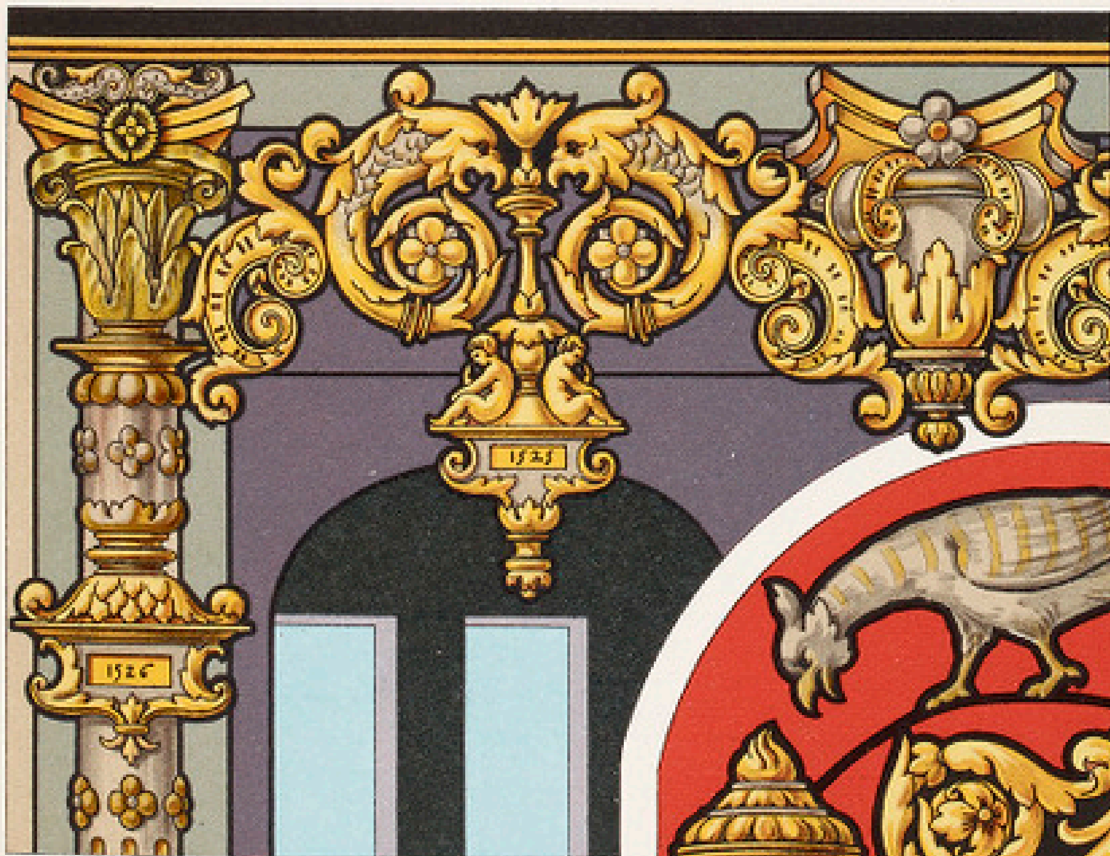


2

3



4



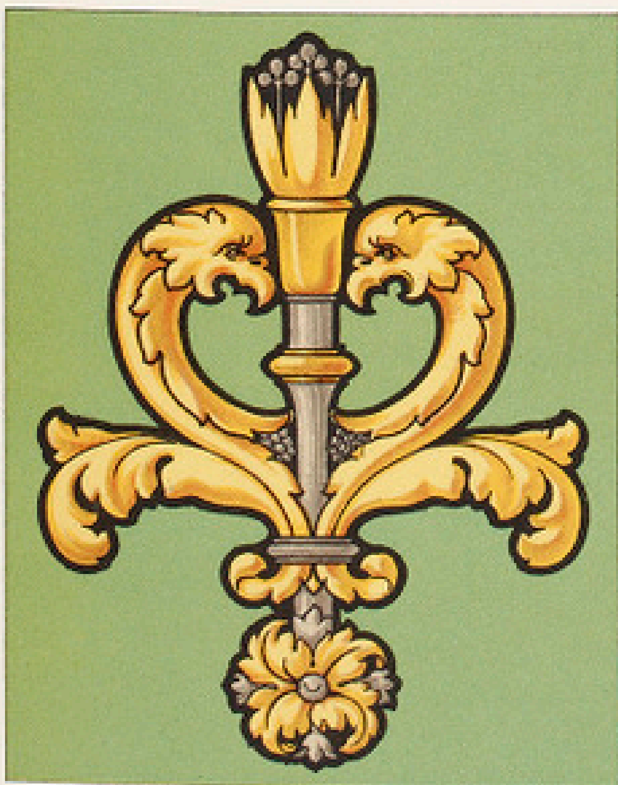
5





6

7





8



9

Charpentier. lith.

Imp. Firmin Didot & Cie Paris





RENAISSANCE.



L'ORNEMENTATION DE CARACTÈRE ARCHITECTONIQUE DES VITRAUX PEINTS.

N° 6. — Bordure composée d'une suite de la fleur de lis de Louis XII et de l'hermine d'Anne de Bretagne, appartenant à une rosace détruite de l'église de Gisors, 1500-1515.

Nos 5, 7 et 8. — Motifs provenant de l'église du Grand-Andely, 1520. Le n° 5, figurant un couronnement d'architecture, est un des plus beaux fragments de la renaissance normande; il se trouve dans les chapelles collatérales au midi de l'édifice. — Le n° 7 provient de la grande rosace du transept au midi. Cette rosace est composée des mêmes éléments que celle détruite en l'église de Gisors; elle est formée de deux motifs disposés l'un au-dessus de l'autre, et répétés un grand nombre de fois, en formant des rayons qui convergent vers le centre; le second motif sur même fond vert se trouve n° 9 dans notre planche ayant pour signe *la crecelle;* et chacun de ces motifs est bordé par le galon à fond noir, n° 6. — Le n° 8 provient de la chapelle de Saint-Christophe.

Nos 1, 3, 4 et 9, se trouvent à l'église de Saint-Vincent à Rouen, 1520-1530. — Le n° 4 est daté deux fois, 1525 et 1526.

N° 2. — Provient de l'église de Montmorency 1535.

Au seizième siècle les vitraux de couleur étaient partout extrêmement communs. « Une chose surprenante, dit Pierre Levieil, c'est la quantité prodigieuse des ouvrages de peinture sur verre de ce temps, dont furent garnis non seulement les palais de nos rois, les églises, les maisons des grands, mais encore les lieux d'assemblées publiques dans toutes les villes, les oratoires, les cloîtres des monastères, les salons des riches, les appartements des simples particuliers, etc. » Ces vitraux du seizième siècle diffèrent autant par le style de leur décor que par la méthode d'exécution de ceux des treizième, quatorzième et quinzième siècle. Chez les anciens, les verres colorés dans la masse faisaient la plus grande partie du tableau. Ils avaient pour procédé de ne peindre sur verre blanc que les nus, les draperies blanches et quelques parties des fonds. Au seizième siècle on en arriva à tout exécuter sur du verre blanc. L'usage des émaux appliqués au pinceau s'était propagé au quinzième siècle, et l'analogie des nouveaux procédés avec ceux de la peinture à l'huile avait peu à peu suggéré l'idée de viser à produire des effets semblables à ceux qu'on obtient par cette dernière. De là l'emploi des tons clairs, le modelé rigoureux, les lointains en perspective; c'est-à-dire l'oubli du sage principe du décor plan, de règle dans les vitreries du haut moyen âge. Toutefois si les verrières du seizième siècle avaient perdu l'aspect que les anciennes tenaient de leur sage subordination à l'architecture, leurs couleurs ne furent jamais plus pures, plus étincelantes que dans ces tableaux d'un ensemble clair, car on ne voulait plus du demi-jour des anciennes églises, qui eût été inutile et même nuisible dans les constructions civiles. En somme, et contrairement aux vitraux composés de morceaux de verre teint dans la pâte, dans lesquels les détails étaient sacrifiés à l'ensemble, c'est par la perfection du détail, par la qualité du dessin, et par la science du peintre que les verrières du seizième siècle, s'inspirant des principes d'art de la renaissance italienne, enrichissent ce genre d'une nouvelle physionomie.

Les verres teints dans la masse y tiennent encore une certaine place, car il y a des verres colorés ainsi dont on ne peut produire l'effet avec des couleurs d'application. L'habileté des peintres-verriers, encore imbus de la pratique de ceux du quinzième siècle, a consisté à user adroitement des deux systèmes en les combinant; dès le quinzième siècle, les tons clairs s'étaient multipliés dans les pinacles et les dais servant d'encadrement aux grandes figures isolées, en même temps que le modelé de ces figures devenait fin et transparent, mais en conservant une teinte grise et uniforme. Pendant le courant du seizième siècle, grâce aux progrès de la chimie, la palette de l'artiste devenant de plus en plus riche et variée, on peignit de plus en plus largement sur verre blanc, ce qui fit alors tenir les tableaux entièrement peints de cette façon pour des ouvrages supérieurs, parce que, en totalité, le coloris aussi bien que le dessin était le travail du peintre.

Les peintres-verriers du seizième siècle en France se trouvèrent formés au goût de la renaissance italienne avec d'autant plus de sûreté que la vieille réputation des verriers français les avait fait appeler en Italie au temps du pontificat de Jules II; les verrières de la chapelle du Vatican, d'après les cartons de Raphaël, y furent exécutées

par maître Claude et frère Guillaume, tous deux de Marseille. Et d'un autre côté, l'école de Fontainebleau fournissait son enseignement aux artisans de la verrerie, comme à toutes les industries d'art, et avec une autorité si consacrée que, dans la seconde moitié du siècle, un maître comme Jean Cousin, exécutait encore un vitrail d'après les cartons de Rosso (la Sibylle Tiburtine et Auguste, dans la cathédrale de Sens), et vers le même temps où se place la fabrication attribuée à Bernard Palissy des belles vitres en grisaille qui représentaient les amours de Psyché, d'après les dessins de Raphaël, pour la décoration de la salle des Gardes du château d'Écouen.

Toutefois, l'engouement général du goût italien ne fut point assez absolu pour annihiler entièrement l'originalité des artistes français, et, dans les verrières ainsi que dans les sculptures, on distingue, à l'époque de la Renaissance en France, des écoles diverses, normandes, parisiennes, tourangelles, etc. Notre n° 2, provenant de Montmorency est considéré comme procédant à la fois de l'école tourangelle et de la parisienne. Les élégances de l'école normande sont d'une autre sorte, comme on en juge par les n°s 5 et 7 particulièrement.

Les verrières des édifices religieux, peintes pendant le seizième siècle, forment souvent de très grands tableaux exigeant de telles réductions dans une page d'ensemble qu'il a fallu, dans la plupart des cas, se contenter du trait gravé de ces peintures. Les détails sont difficiles à apprécier dans la sincérité de leur caractère, lorsqu'ils figurent dans de pareils ensembles où leur rôle est d'ailleurs secondaire; enfin, entre les verrières des différents âges, ce sont celles du seizième siècle qui ont été le moins reproduites en couleurs. En empruntant à nos verrières françaises de la renaissance leurs éléments de pure ornementation, nous nous sommes appliqué à faire connaître ce genre plus sincèrement qu'on n'y a réussi jusqu'à présent.

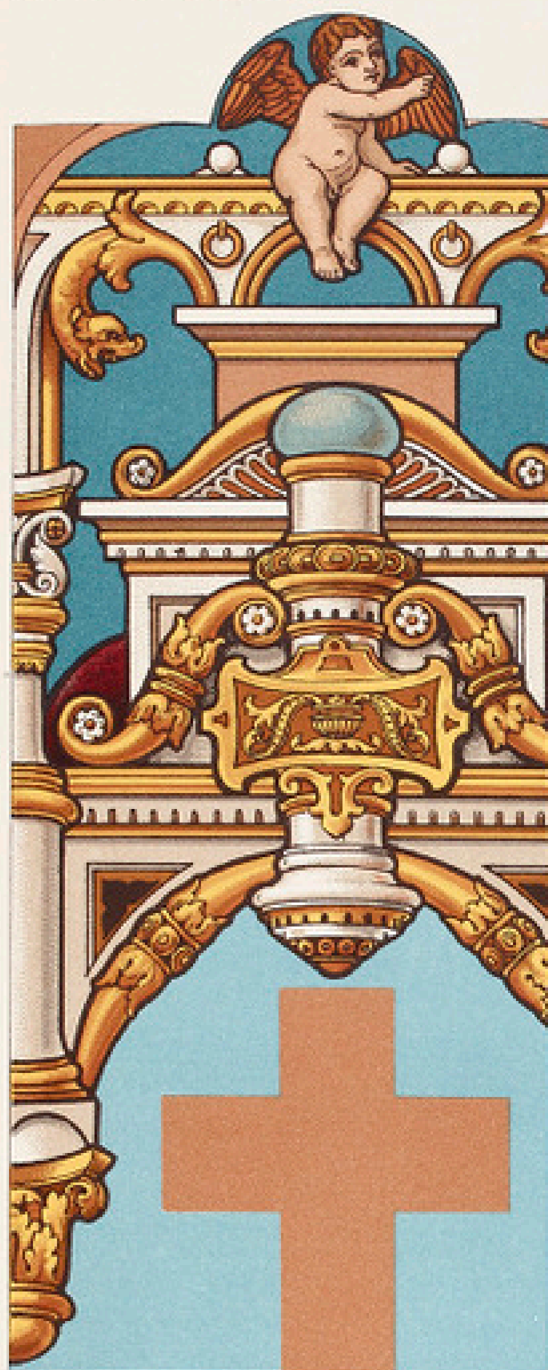
Cette ornementation architectonique, découlant des principes antiques, des arts gréco-romains, et servant de base au décor de verrières se développant souvent dans les linéaments de la construction du style ogival flamboyant, y forme un singulier contraste, que la hauteur de l'art rend cependant acceptable. L'abandon de certains principes, quelque rationnels qu'ils soient dans leur essence, peut parfois offrir quelques avantages, et si les verrières du seizième siècle n'appartiennent plus aucunement à l'architecture de l'édifice qu'elles clôturent, si ce ne sont plus que de simples tableaux, l'indépendance de leur décor permet d'y rencontrer le mirage d'un monde nouveau, celui d'une antiquité rajeunie en rapport avec toutes les choses de l'époque, dans les lettres, les sciences et les arts; et ces verrières peintes sont comme un rayonnement de l'imprimerie, alors en si fiévreuse activité, passant à travers les travées des dernières fenêtres du genre ogival, épuisant ses dernières formules dans les complications du style flamboyant.

Au fond, c'est à la rencontre des deux styles, très fréquente pendant la première moitié du seizième siècle, que ces vitraux de la renaissance ont dû leur plus bel éclat. La verrière peinte cherchant à prendre sa place dans d'autres architectures aux lignes plus simples perdit de son intérêt. Les vitraux colorés devinrent d'ailleurs comme une superfluité, dès que l'on ne voulut plus du jour mystérieux que les anciennes mosaïques répandaient dans les cathédrales, et les tons pâles ou en grisaille, l'*émail blanc,* comme l'appelle l'architecte Philibert Delorme, devait triompher, comme il le fit, aussi bien dans les constructions religieuses que dans les civiles. Dès avant la fin du siècle, l'art des peintres-verriers était presque anéanti en France, ainsi qu'en témoigne Bernard Palissy, mort en 1589, et signalant combien de son temps la peinture sur verre se trouvait dépréciée. « Je te prie, cher lecteur, considère un peu les verres, lesquels pour avoir été trop communs entre les hommes, sont devenus à un si vil prix que la plupart de ceux qui les font vivent plus mécaniquement que ne le font les crocheteurs de Paris. Ils sont vendus et criés par les villages, par ceux-mêmes qui crient les *vieils* drapeaux et ferrailles, tellement que ceux qui les font et ceux qui les vendent travaillent beaucoup à vivre. » Les verriers français durent gagner l'Allemagne, la Suisse, la Hollande, l'Angleterre, où ils trouvèrent encore longtemps à exercer leur art. Quant à la France, au dix-septième siècle la décadence y fut de plus en plus manifeste; au dix-huitième siècle, elle était complète, le verre blanc remplaçait généralement les belles verrières coloriées des anciens temps, et quelques encadrements de mauvais goût rompirent seuls, alors, la monotonie des édifices couverts d'un épais badigeon, ainsi que le constate M. Albert Lenoir.

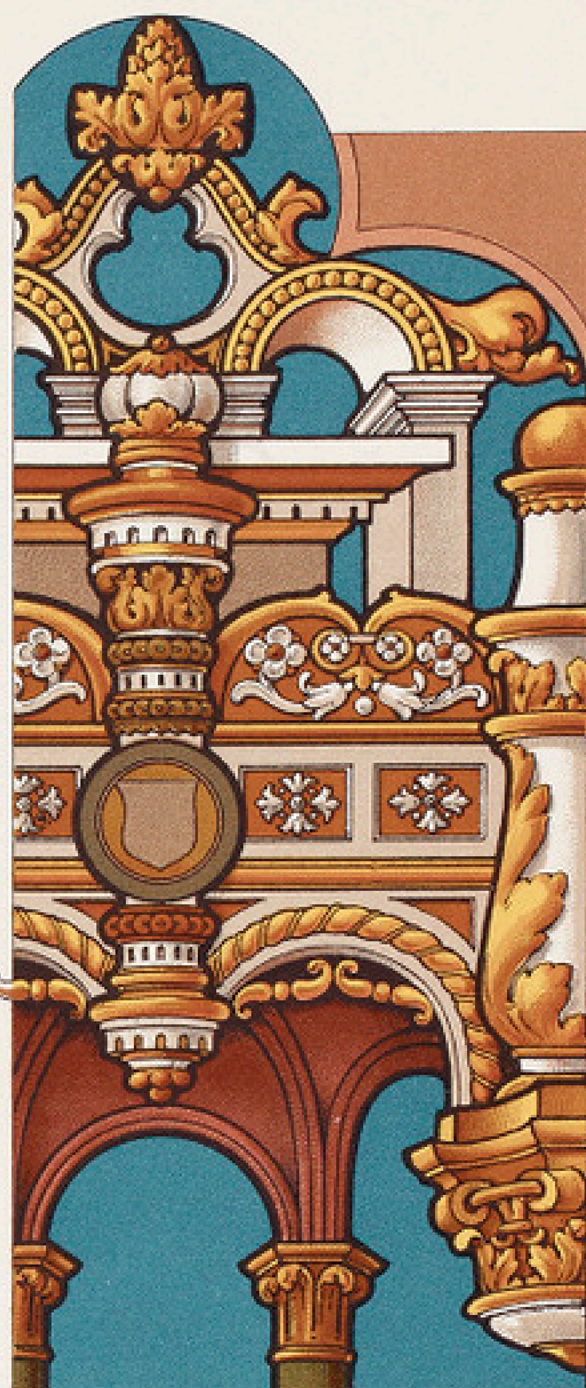
Les documents que nous reproduisons ont tous été relevés sur place, et dans des édifices particulièrement signalés pour le mérite de leur vitrerie. (Voir la suite de cette série, planche ayant pour signe *la crécelle.*)

RENAISSANCE.

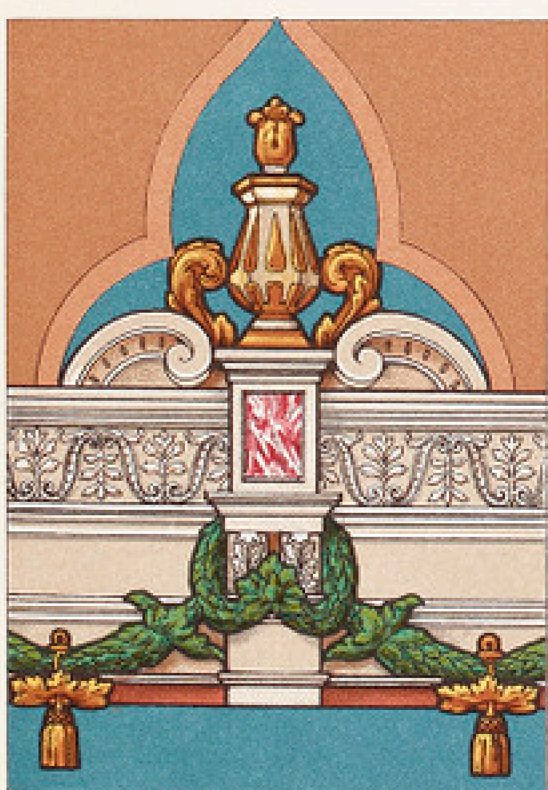
2

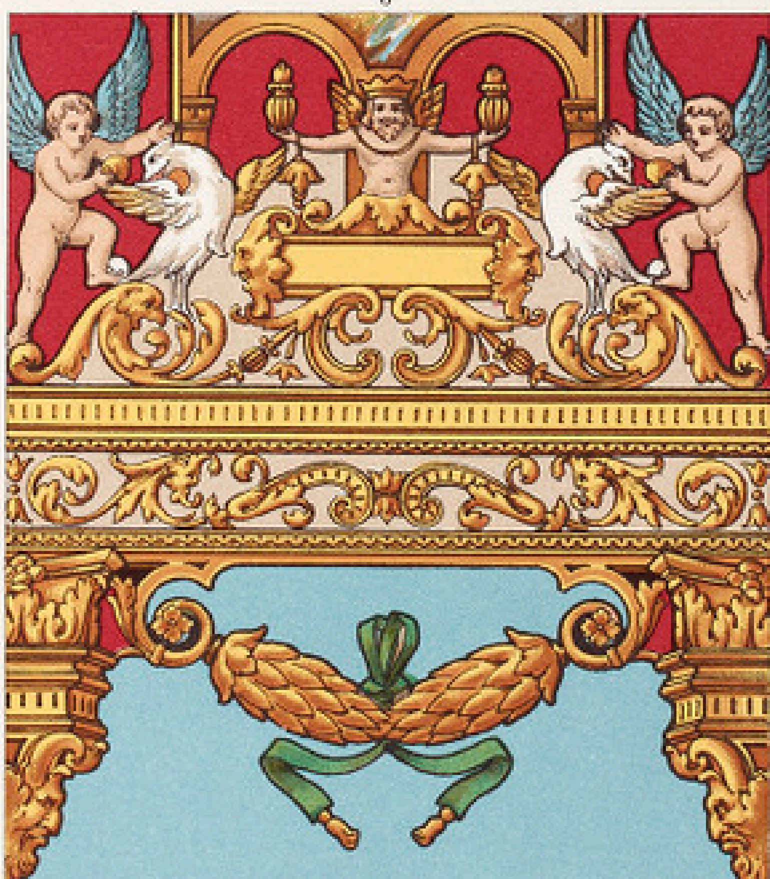
1 

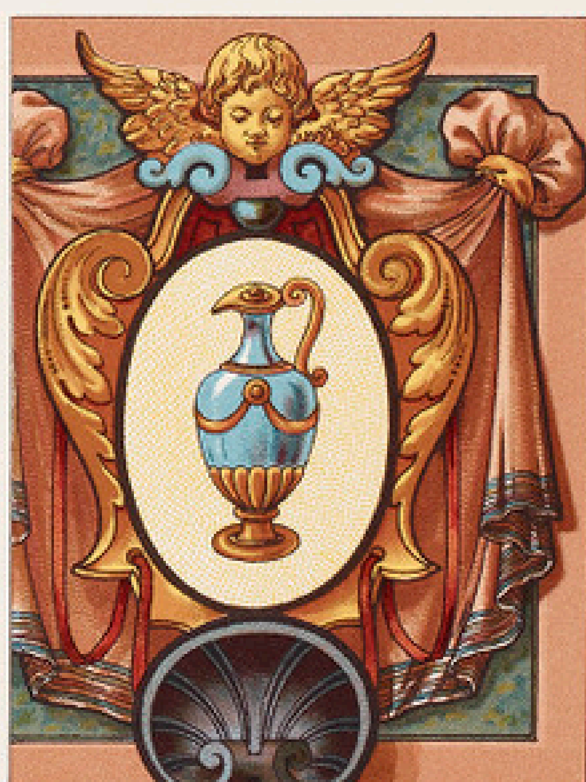


 3

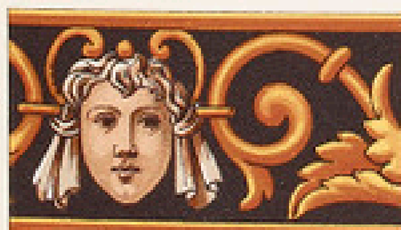
5

4 



 6

10

7 

 13

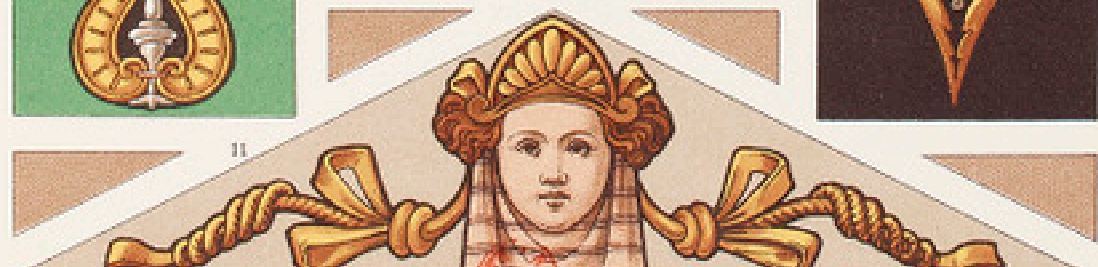
8 

9 



12 

 14

11 

Dreux, lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie Paris

RENAISSANCE.

L'ORNEMENTATION SCULPTURALE ET PICTURALE DES VITRAUX. L'ENSEMBLE DE LA FENÊTRE. — LES MAITRES DU TEMPS.

Nos 7, 9, 11 et 14. — Provenant de l'église du Grand Andely, 1515-1520. Le no 7 est un fragment d'une bordure d'encadrement de la chapelle de Saint-Christophe. — Le no 6 provient de la grande rosace du transept au midi, et marche avec le no 7 de la pl. ayant pour signe *la table*. Le no 14 se trouve au-dessus de la petite porte méridionale.

No 8. — Tête d'ornement, provenant de l'église de Saint-Patrice, à Rouen, 1520.

No 2. — Panneau de la chapelle au midi près du chœur, de la cathédrale de Rouen, daté 1521. Expression caractéristique de la renaissance normande.

No 13. — Tête d'ornement du vitrail de Saint-Jean Baptiste à l'église de Saint-Vincent, à Rouen, 1525-1526.

No 12. — Frise faisant partie du musée archéologique de Rouen, et provenant probablement de l'ancienne église de Saint-Éloi, 1530.

No 10. — Clef pendante, ayant fait partie d'un ensemble détruit, et actuellement rapportée dans le vitrail de Saint-Crépin, église de Gisors, 1530.

Nos 1 et 3. — Dais en pendentifs provenant de l'église de Montmorency, 1535-1540.

Le no 1 se développe en se répétant. C'est la partie supérieure du vitrail faisant face au collatéral droit; ce motif est de l'école tourangelle, et de la fin de la période de François Ier, 1540. Le no 3 est de 1535.

No 4. — Ce fragment d'architecture peinte fait partie d'un vitrail de l'église Saint-Gervais, à Paris; il est de Jean Pinaigrier, daté 1535, et appartient à l'école parisienne.

No 6. — Cartouche mantelé, provenant de l'ossuaire de Saint-Etienne du Mont, à Paris, 1535. Ce motif est un des rares et derniers débris de la renaissance parisienne. Ce furent ces modèles si nobles et si amples que copièrent les artistes du temps de Louis XIII; c'est aux peintres de Fontainebleau qu'en remonte le prototype.

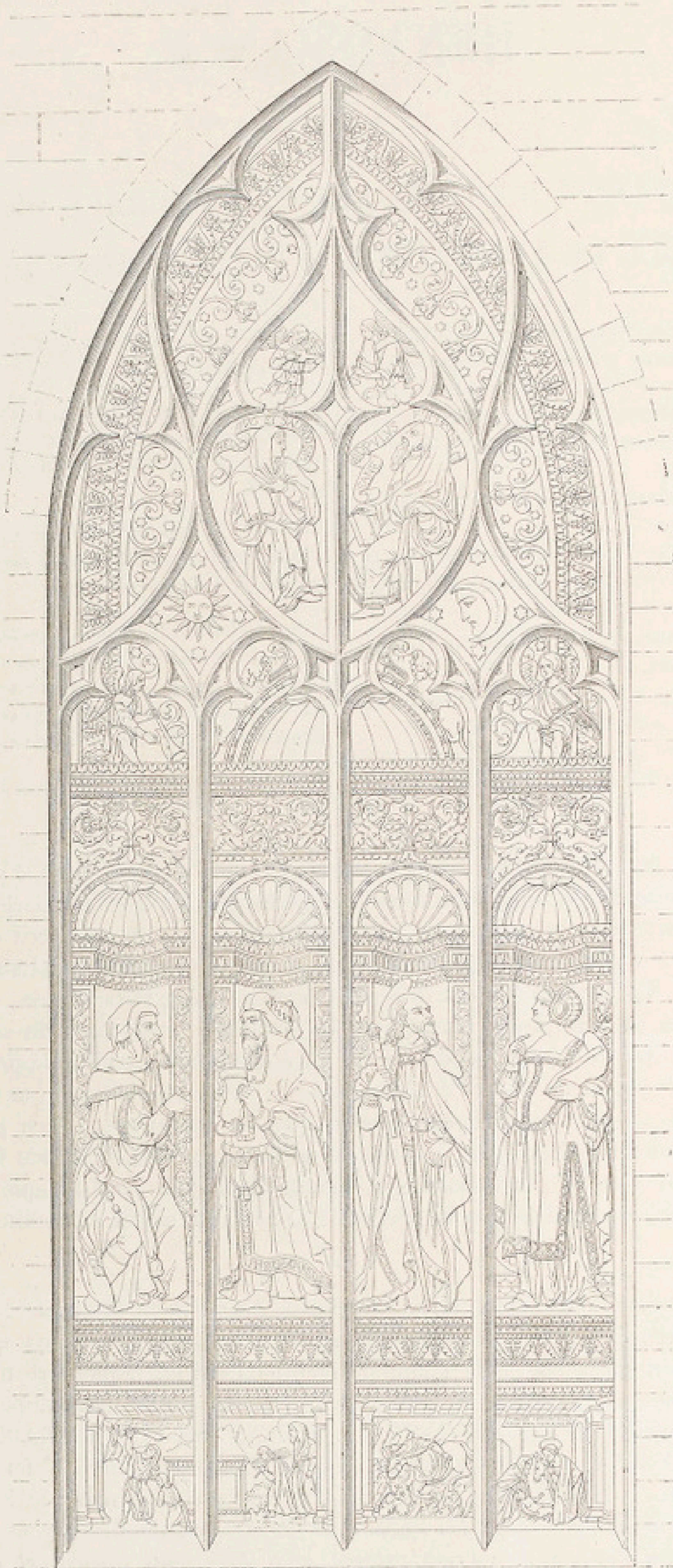
No 5. — Partie du vitrail de la nef de l'église Saint-Patrice, à Rouen, 1550.

Ces motifs forment suite aux documents de la planche ayant pour signe *la table*. L'ampleur de la facture de ces décors devient des plus utiles en rapprochant ces fragments des illustrations marginales provenant des manuscrits de l'époque; le caractère de ces ornementations typiques est autrement inscrit dans les verrières traitées avec des moyens francs et à des échelles supérieures, que ne le pouvait faire l'enlumineur avec ses délicatesses plus ou moins compliquées. Les maîtres qui ont dessiné les cartons des grands vitraux, et qui, au seizième siècle, les ont même souvent peints de leur propre main, sont les véritables professeurs du siècle, en tant qu'il s'agit de la décoration des surfaces peintes. Au point de vue de l'ornementation, pendant la première moitié du seizième siècle, l'école était encore de première valeur, et c'est toute une brillante phalange que celle des peintres-verriers français de ce temps, dont on ne peut guère cependant citer que des noms; car, à bien peu d'exceptions près, on n'a point de détails biographiques à leur sujet. La liste en est néanmoins d'un certain intérêt, parce qu'elle aide à faire ressortir la variété des écoles provinciales qui eurent, ainsi qu'il a été indiqué, chacune leur expression propre, plus ou moins tranchée, quoique toutes obéissent alors à un souffle commun, celui de la renaissance italienne.

A la même époque où Guillaume et Claude étaient appelés de Marseille en Italie par Jules II, Arnaud de Moles, dont on ignore jusqu'à la patrie, dotait la cathédrale d'Auch d'une suite de vitraux qui font son principal ornement. Toutefois l'inscription qui a sauvé de l'oubli le nom de l'artiste, laquelle se trouve sur un vitrail situé dans la première chapelle du collatéral droit du chœur, et qui est en patois gascon, permet de présumer que le maître était natif du Languedoc. LE XXV DE JVHN MIL V CENS XIII FON ACABADES LAS PRESENS BERINES EN AVNOVR DE DIOV ET DE NOSTD-ARNAUD DE MOLES (Le 25 juin 1513 furent achevées les présentes vitres en l'honneur de Dieu et de Notre-Dame). Les célèbres verrières d'Arnaud de Moles offrant la combinaison du style de la renaissance italienne dans les linéaments du style ogival flamboyant dont l'intérêt a été indiqué, nous en représentons ici l'ensemble, en empruntant aux *Monuments anciens et modernes* de Gailhabaud, l'une des importantes verrières décorant les fenêtres de la cathédrale d'Auch. Les couleurs de ces vitraux peints sont étincelantes; leur dessin est large; les formes sont savantes, l'exécution est habile. Rien n'aidera mieux à faire comprendre le jeu de nos motifs de détail en leur place, que cet opulent ensemble, très typique, et qui conserve encore une précieuse unité de plan.

Dans le cours du seizième siècle, les peintres verriers dont on a recueilli les noms furent Germain Michel, à la cathédrale d'Auxerre; Claude et Israel Henriet, à la cathédrale de Chalons-sur-Marne; Héron, Saint-Méry, à

Paris; Jean Lignet, cathédrale de Bourges; P. Anquetil, Michel et Jean Besoche, Saint-Maclou, à Rouen; Mahiet Evrard, cathédrale de Rouen; les frères Gontier, Linard, Madrain et Cochin, cathédrale et collégiale de Troyes, églises de Saint-Martin des Vignes et de Moutier la Celle; Valentin Bouch, à Metz; les Le Pôt, à Beauvais.

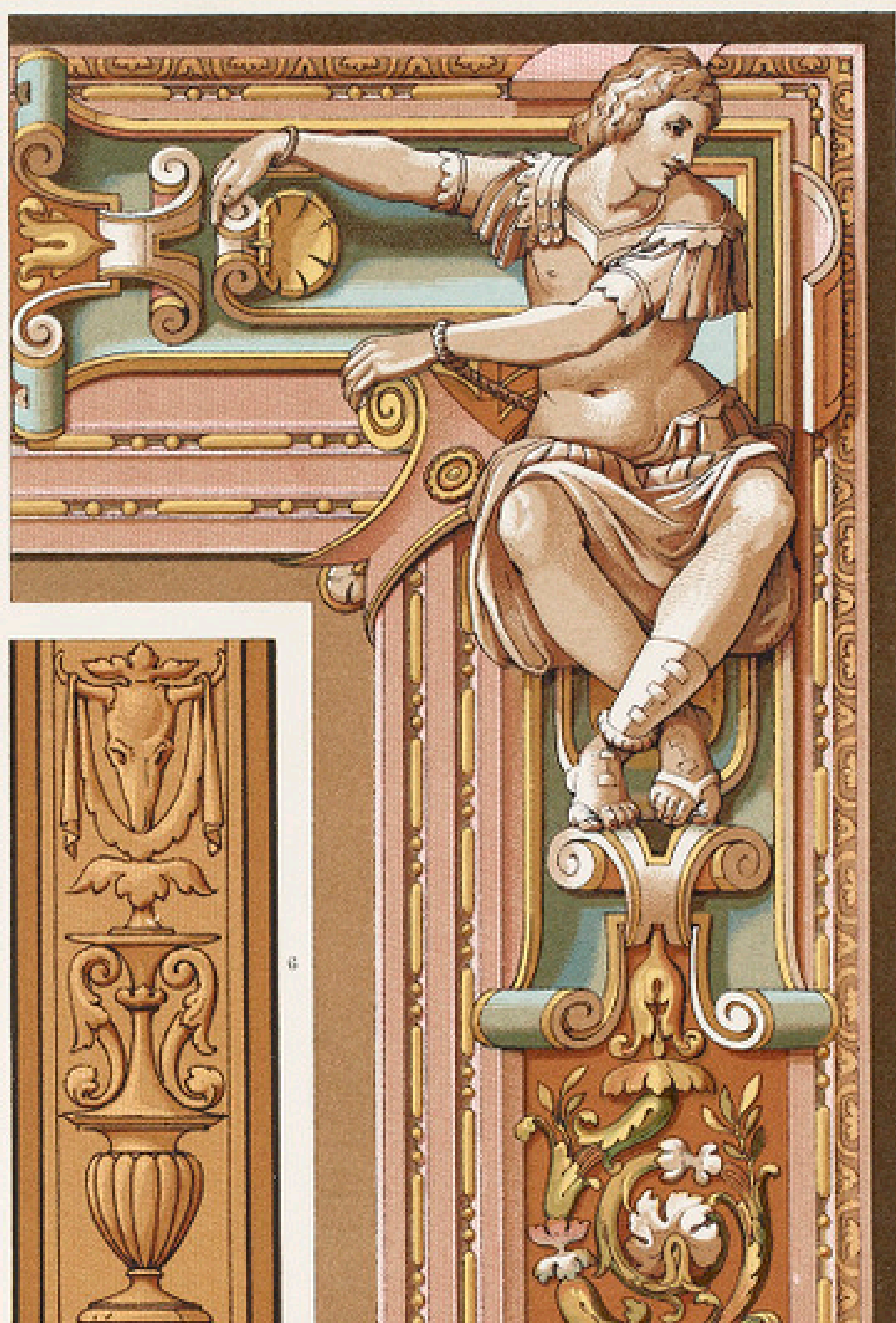


Puis, sans désignation particulière, Angrand le Prince, Cornouailles, Cordonnier, Jean Soubain, Olivier Tardif; et à Paris, où plusieurs de ces derniers ont travaillé, les Pinaigrier, Michu, François Periez, Desengives, Nicolas Levasseur, Jean de Mourrier, sans compter Jean Cousin et Bernard Palissy, ceux-là très connus.

Documents relevés sur place.

1 

4 

5 

6

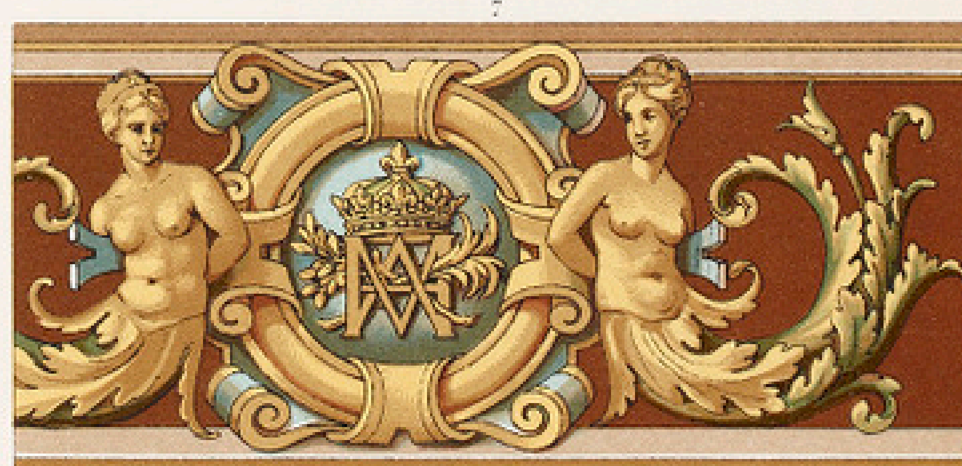
2



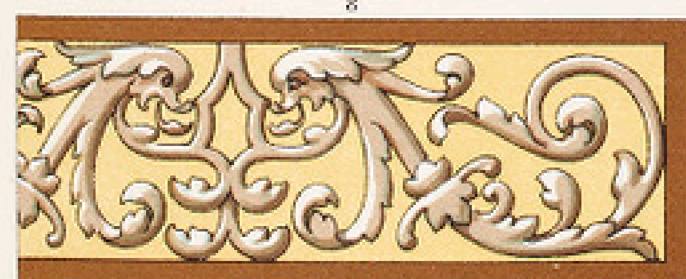
3



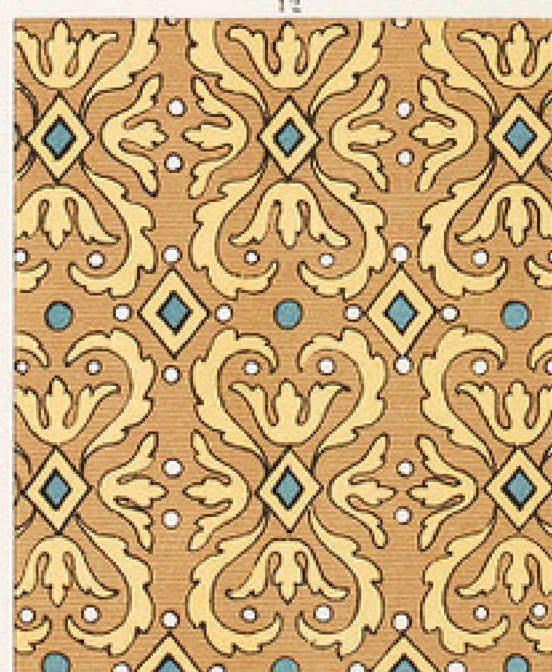
7



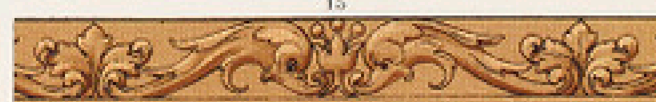
8



12



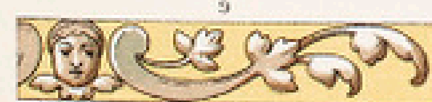
15



16



9

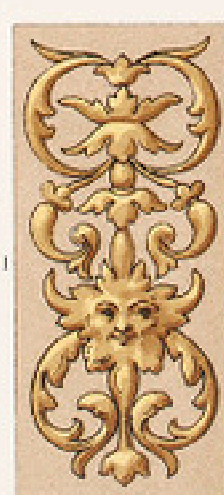


18



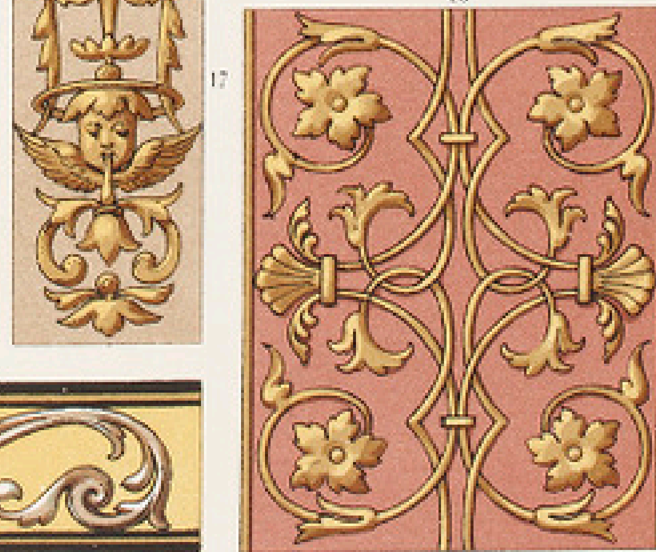
10



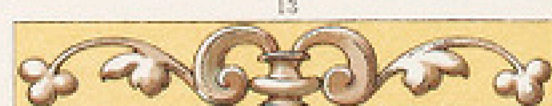
11 

17

19



13



14



Waret del. Imp. Firmin Didot & Cie. Paris





RENAISSANCE.



SCULPTURE. — TAPISSERIE ET VITRAUX PEINTS. — ÉCOLES FRANÇAISES.

LA FIGURE ORNEMENTALE DU GENRE HÉROÏQUE.

La majeure partie de ces documents complète la série concernant l'ornementation des vitraux du seizième siècle, et dont nos planches, ayant pour signes la *table* et la *crécelle*, forment avec cette suite un ensemble qui n'avait point encore été fourni. Nous y joignons des exemples appartenant à ce même siècle, à la première et à la seconde partie, d'une autre nature que celle des vitreries, et dans lesquels la polychromie joue un rôle mesuré sur la matière mise en œuvre, avec discrétion dans la sculpture de la pierre, déjà riche avec des reliefs allant jusqu'à la ronde-bosse, avec plus de vigueur pour procurer des accents énergiques dans le tissage des tapisseries; de sorte que, sans que nous puissions réellement établir une échelle de proportion entre les colorations dont on usait, selon qu'il s'agissait de la pierre, de la tapisserie ou des vitraux, on peut néanmoins se rendre quelque compte ici de la façon dont les divers genres étaient traités par les praticiens qui se sont si souvent montrés des maîtres en ce beau siècle de la renaissance.

Le n° 1 représente l'amortissement des niches ornant la partie supérieure du tombeau des cardinaux d'Amboise, dans la cathédrale de Rouen. Ce monument, l'un des chefs-d'œuvre de la renaissance normande, date de 1520-1540. Il fut exécuté par une colonie d'artistes qui avaient travaillé au château de Gaillon de 1501 à 1509, au château de Chenonceaux de 1515 à 1520, et aussi au chœur de dentelles de la cathédrale de Chartres. Les travaux en furent dirigés par Rouland Leroux, maître maçon de la cathédrale.

La peinture des monuments, qui est rare à cette époque sur les bords de la Loire, était encore très commune en Normandie. Dans le tombeau des cardinaux d'Amboise, le peintre a surtout insisté sur les parties profondes, leur réservant la plus grande énergie de sa palette, et dorant partiellement les reliefs du marbre blanc et de l'albâtre qui y sont employés, et conservent souvent leur ton naturel. L'or est encore intact dans les endroits où il s'est trouvé protégé par les saillies; dans les parties à découvert il a presque entièrement disparu. Les tons de la peinture sont aussi devenus presque insensibles; cependant, un examen attentif fait voir que cette polychromie était à six tons, le brun rouge, le vermillon, le bleu foncé, l'outremer pur, le vert de cuivre et l'or. On comprendra que nous n'accentuions ces colorations qu'avec une certaine légèreté, en l'absence de la gamme des rapports.

N°s 5 et 7. — Tapisserie. Cartouche d'angle et cartouche de la bordure courante de l'encadrement d'une tenture dont le sujet principal est un Triomphe.

Quoique le cartouche n° 7 porte le chiffre de Marie de Médicis, ce qui indique l'époque de la fabrication, mais non celle du carton modèle de l'ornementation, on peut considérer comme se rattachant encore au style de l'école de Fontainebleau le cartouche d'encoignure avec la figure qui y siège. La tapisserie ornée de cette bordure fait partie de l'une des suites de tentures, dites d'*Artémise*, dont les cartons furent plusieurs fois remaniés, pendant que de 1570 à 1660 les ateliers royaux de Paris fabriquaient dix suites de ces tentures. Ainsi il se peut que dans ces remaniements le cartouche au chiffre de Marie de Médicis ait lui-même été introduit dans la bordure. Quant au motif d'angle, nous le considérons comme datant des premiers cartons. Le caractère de la belle figure ornementale qui y est si heureusement disposée convient à l'encadrement de ces Triomphes; elle indique une composition d'ensemble qui dut être la primitive.

Cette figure, dans laquelle on sent le dessin d'un maître, savant à la manière des Florentins s'appliquant à faire valoir les beautés de la construction humaine par l'ampleur du geste résultant du jeu d'une anatomie que l'on s'appliquait à faire ressortir, conserve encore un souvenir des grandeurs de Michel-Ange, mais ramenées au niveau moins élevé où se sont tenus le Rosso et le Primatice, les initiateurs du genre en France. C'est à ces maîtres que l'on y dut, surtout, d'apprendre le parti à tirer des figures de ce caractère héroïque, dans les décorations ornementales. En somme, cette figure appartient en propre à un genre historique, et sa physionomie détermine

l'âge de l'ornementation dont elle fait partie. Il serait puéril d'insister sur le changement d'aspect qui existe entre cet homme aux muscles étudiés, mis en valeur par des développements anatomiques, et les figures drapées, au corps presque insensible avec des formes effacées, des mystiques des siècles précédents.

A elle seule, cette figure savamment déliée expliquerait le soin pris dans notre recueil, où l'on trouve des exemples successifs de la tournure donnée à la figure humaine, selon les styles et les époques, depuis les Égyptiens, les Grecs, le moyen-âge, le seizième siècle, et jusqu'aux dix-septième et dix-huitième siècles. Il ne s'agit pas d'une progression, on n'a pas perfectionné le dessin des Grecs, mais de la différence de l'expression selon les temps et les milieux. La figure humaine ne change pas, mais les artistes en ont modifié la représentation en suivant certains courants; et, dans le monde des fictions ornemanesques, il y a en réalité plusieurs familles de cet homme qui n'a pas changé; il importe donc à l'ornemaniste qui se propose de traiter un style historique, que les figures qu'il peut introduire dans ses compositions, soient de l'âge même de ce style. Ces choses s'entendent facilement lorsqu'on oppose les uns aux autres les contraires les plus éloignés, et chacun voit la singulière figure qui ferait un chérubin de Boucher essayant de jouer dans les roseaux rigides portant la fleur du lotos des Égyptiens. Mais il y a des observations à faire de plus près si l'on veut éviter certaines inconséquences qui constituent de véritables anachronismes, et puisqu'il s'agit ici du genre héroïque nous allons le suivre dans sa marche chez nous, en marquant trois de ses phases.

Telle que la représente notre figure d'angle, la stature de ce guerrier n'a déjà plus les proportions que Michel-Ange donne au corps humain dans ses rêves gigantesques. Toutefois, sous cet amendement cette figure reste de belles proportions académiques, et dans son caractère général de guerrier antique, la mode du jour n'influe encore en aucune façon sur l'expression de sa virilité.

Le goût du genre héroïque se maintient sous Louis XIII, et avec lui l'habitude des effigies sous l'accoutrement des anciens. Le roi est d'assez grande taille, longuet, et pour cacher une cicatrice au menton il porte la royale que tous les courtisans adoptent sur son exemple, comme ils se font portraiturer de la même façon. De là une première transformation du genre héroïque. Les héros sont gourmés, ont pris de la raideur, mais restent nobles tout en étant moins humains.

Avec Louis XIV le goût du genre héroïque ne périclite pas; seulement, la stature de l'homme est moyenne, et puis le *Roy* en gardant la cuirasse de Mars, la marie avec la perruque in-folio, la crinière de lion, et il ajoute même à son glaive la massue d'Hercule, comme on le voit dans l'un de nos meubles de Boulle. Naturellement dans le domaine des arts la stature se réduit sur ce prototype, en même temps que le héros devient de plus en plus un guerrier de carrousel. Le genre prend véritablement une allure bizarre, caduque, étrange; tout à l'heure, avec la perruque poudrée, l'homme à l'antique portera sans doute son casque sous son bras comme le chapeau-lampion. Tout doucement le danseur du dix-septième siècle a passé à la simple coquetterie du héros de Fontenoy, qui fait encore un bon effet sur les pendules commémoratives de cette victoire; mais le guerrier du temps des rocailles ne serait-il point discordant, sa physionomie ne serait-elle point choquante, si dans le cartouche d'angle du seizième siècle, on le substituait à la mâle figure qui y siège? Il importe de sentir *ces choses*. Ce que nous indiquons pour le sexe fort s'applique de même au sexe faible, et de l'anatomie des sibylles de Michel-Ange à celle des déesses de Boucher, on comprend les nuances marquées qui existent dans le monde des fictions décoratives sur l'interprétation de la figure humaine. On ne saurait donc traiter un style historique ornemental sans prendre souci de ces différences.

Le n° 19 est le dessin d'un dossier de fauteuil provenant ainsi que les n°s 5 et 7 de l'Exposition des tapisseries faite par le Garde-meuble, en 1876, au Palais des Champs-Élysées.

VITRAUX.

École normande.

1515. — N° 14. Église du Grand-Andely.
1520. — N°s 6, 10, 11, 15 et 17. Même église.
1520-1525. — N°s 16 et 18. Église de Saint-Vincent, à Rouen.
1530. — N°s 2, 3, 9 et 13. Musée archéologique de Rouen.
1535-1540. — N° 8. Église du Grand-Andely.
1560. — N° 4. Même église.

École parisienne.

Date incertaine. — N° 12. Église Saint-Étienne du Mont.
Ce damas de verrière, d'un dessin très délicat, n'est réduit ici que d'un tiers environ.

RENAISSANCE

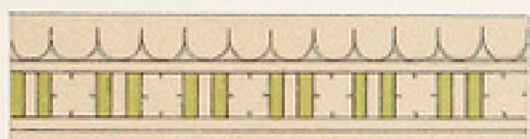
RENAISSANCE.

RENAISSANCE.



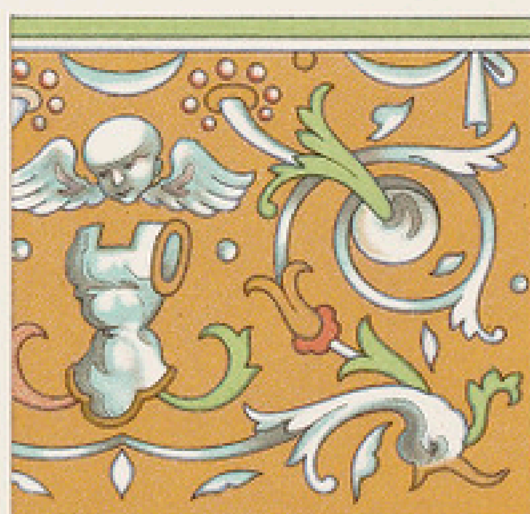










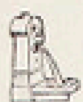




Brandin, lith.

Imp. Firmin Didot & Cie, Paris



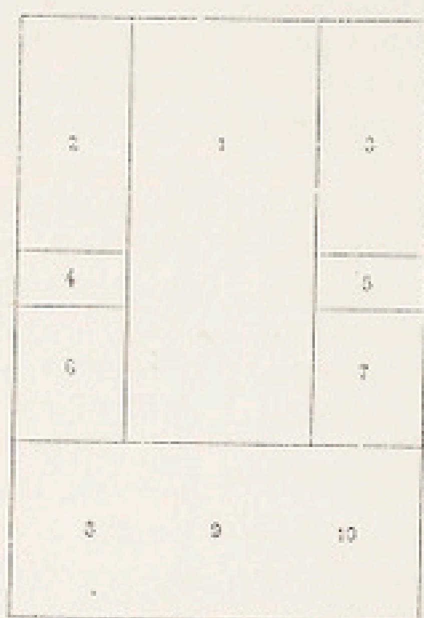


RENAISSANCE.



LES TERRES CUITES ÉMAILLÉES. — DÉCOR D'APPLIQUE. LES RINCEAUX PEINTS DE LA CÉRAMIQUE ET DE LA VITRERIE.

ITALIE, XVe-XVIe SIÈCLE. — FRANCE, XVIe SIÈCLE.



N° 1. — Ornementation architectonique. Terre cuite émaillée du musée du Louvre. Bas-relief dont l'original a une hauteur de 1^{m},66, et une largeur de 0^{m},65. On donne à ce genre le nom de Tabernacles.

Dans le catalogue des faïences peintes et des terres cuites émaillées du musée de la Renaissance (Série G.), M. A. Darcel attribue cette belle pièce à Luca le jeune. Elle est une tradition directe des procédés de Luca della Robbia, le chef de la famille, et le maître-artiste qui a déterminé le caractère du genre, lequel appartient en réalité au quinzième siècle.

Les premiers ouvrages de cette nature sont dus à Luca della Robbia, né vers 1400, et remonteraient, selon Vasari, à une date antérieure à 1438. Della Robbia après avoir d'abord consacré sa jeunesse à l'étude de l'orfèvrerie, puis abordé avec succès la grande sculpture, imagina de faire cuire le modèle en terre pour le soustraire aux influences perturbatrices des variations atmosphériques en l'enveloppant d'un enduit vitrifié et inattaquable, l'émail d'étain ou de plomb. Son œuvre, en général, d'après M. Barbet de Jouy, est remarquable par le sage emploi des procédés de peinture vitrifiable; souvent il épargne les chairs et jette l'émail blanc sur les seuls accessoires. L'émail qu'il emploie est mince, délié, presque transparent; le bleu de ses fonds est calme et modéré. Le maître avait donc donné lui-même la mesure de la discrétion convenable sous le rapport des colorations à employer dans cette céramique décorative. L'artiste mourut en 1481, en laissant ses traditions à Andrea, son neveu et son aide, dont l'œuvre est souvent confondue avec celle de Luca l'ancien; Andrea avait 44 ans lorsque la succession lui échut. Il devint lui-même maître dans la fabrication des médaillons, des tableaux d'autel et des tabernacles, facilement transportables, et s'adaptant à tous les besoins. Andrea avait quatre fils dont l'aîné prit l'habit dominicain en 1495; il légua aux trois autres, Giovanni, Girolamo et Luca, le dépôt des doctrines de la céramique de son oncle. Andrea mourut en 1528; ses fils eurent des fortunes diverses. Girolamo vint en France diriger la décoration de ce château de Madrid, que Philibert Delorme appelle ironiquement « le château de faïence ». Luca le jeune alla s'établir à Rome. Les travaux de Luca et de Girolamo sont loués par Vasari.

Le tabernacle représenté, provenant du don Sauvageot, est ainsi décrit par M. A. Darcel :

« Au centre, la porte du tabernacle, surmontée d'un oculus à jour; deux anges, nimbés, les mains jointes, s'inclinent de chaque côté de la porte. Au-dessus de l'oculus, le Saint-Esprit en colombe. Le fond est décoré d'une arcade en perspective ornée de caissons, et supportant deux rideaux relevés. Une tête de chérubin occupe chaque tympan. Deux pilastres coniques, ornés de grotesques, encadrent ce motif principal et supportent un entablement dont la frise est décorée de cinq têtes de chérubins nimbés. Au-dessus de la corniche s'arrondit une coquille entourée d'une archivolte et accostée de palmettes à sa base. Au centre de la coquille, un calice que surmonte la figure de l'enfant Jésus. Deux petits anges s'inclinent de chaque côté. Le tout porté par l'intermédiaire d'une corniche sur un amortissement orné d'un pélican dans son nid, reposant sur les volutes terminales de deux cornes d'abondance qui l'encadrent. Figures et ornements émaillés de blanc sur fond bleu lapis. Le calice, les nimbes et les fruits émaillés de jaune et de vert. La porte du tabernacle et l'oculus dorés. »

Les nus sont sans aucun ton de carnation, ce qui contribue à la sévérité de ce genre décoratif si remarquable, et suffisamment riche par le seul éclat de la matière n'ayant besoin que de quelques partis pris colorés, fournissant une note dominante, le bleu, vivifiant harmonieusement le blanc d'émail.

N°s 4 et 5. — Bordures, 6 et 7, carreaux de revêtement de la fabrique de Chaffagiolo ou Caffagiolo, le grand centre de la céramique toscane. Un fait suffit pour en indiquer l'ancienneté.

« Tout porte à croire, dit Jacquemart, que c'est à Chaffagiolo que Luca della Robbia a puisé la connaissance de l'émail stannifère. Des

arabesques gracieuses et librement jetées caractérisent ces carreaux peints sur émail blanc et datant au moins des premières années du seizième siècle. »

N° 8. — Faïence dont l'ornementation est en *sopra bianco*, c'est-à-dire à dessins d'émail blanc sur fond blanc légèrement teinté. Le marli de ce plat forme en décor régulier une bordure colorée en vert; rarement le blanc sur blanc était employé seul; on le combinait généralement avec la peinture ordinaire, mais dans notre specimen, le blanc sur blanc a la place la plus importante. Ce procédé était surtout pratiqué dans les fabriques des Marches, à Faenza, et dans le duché d'Urbin.

N° 9. — Rinceaux d'ornementation d'un plat en porcelaine. C'est de Florence, de l'atelier d'expériences établi par Cosme le grand, dans son château de San-Marco, que sortit la première poterie translucide européenne, et d'après Vasari, c'est Bernardo Buontalenti qui fut l'auteur de la découverte. La *porcellana* ne fut point d'ailleurs une porcelaine véritable, purement kaolinique, et Brongniart l'a classée à part sous le nom de *porcelaine hybride* ou *mixte*. Les résultats obtenus étaient inégaux; la pâte était parfois grisâtre ou jaunie par le feu, l'émail n'était pas toujours également glacé. Le décor en camaïeu, comme celui-ci, fait avec du cobalt pur, était rarement intense de ton et égal dans toutes les parties. Néanmoins, la porcelaine des Médicis, que l'on tient pour avoir été la première en Europe, était une véritable merveille pour le temps, ainsi qu'on en juge par les cadeaux faits à divers souverains par le grand duc de Toscane, François Marie, dont il existe deux pièces conservées au Musée de Sèvres, des bouteilles datant de 1581. Venise, Ferrare, Pesaro et Turin ont eu aussi leurs porcelaines mixtes. Dans le plat représenté, les rinceaux à l'italienne, formant un bel enchevêtrement continu, sont bordés par une espèce de galon d'un caractère tout oriental.

N° 10. — Majolica.

Les majoliques et demi-majoliques ou les faïences italiennes à reflets métalliques portent un nom dérivé de Majorque, l'une des îles Baléares, ce qui les a fait considérer comme étant, en principe, des imitations du genre hispano-moresque. Cette opinion s'est modifiée dans ces dernières années. On généralise l'origine des procédés employés en Espagne et en Italie en l'attribuant aux ouvrages de l'extrême Orient, et surtout aux faïences persanes qui paraissent avoir été les modèles de cette céramique, qui comporte les véritables merveilles de l'art de terre, en Italie.

Les reflets métalliques de la majolique proprement dite ont pour base l'oxyde d'étain. La demi-majolique rentre dans la classe des poteries vernissées, sa blancheur étant due à ce qu'on nomme, en céramique, une engobe. La peinture une fois exécutée, toute la surface est revêtue d'un vernis plombeux à *reflets nacrés*. C'est ce dernier procédé qui avait fondé la réputation de l'usine de Pésaro.

Le riche plat représenté est considéré comme une réminiscence de l'emploi de la majolica, lorsqu'on ne la pratiquait plus, ni à Gubbio, ni à Urbino. On y retrouve un peu de l'exécution d'un Guido Durantino qui a signé un plat portant la date de 1535. Celui-ci lui serait postérieur et daterait environ de 1540.

Les motifs n°s 2 et 3 proviennent de vitraux peints de la renaissance normande. Cette ornementation, traitée en grisaille sur des fonds jaunes, est de 1530. Le n° 2 se trouve dans la partie supérieure du chœur de l'église du Grand Andely. Le n° 3 fait partie du vitrail de Saint-Crépin, dans l'église paroissiale de Gisors.

Le n° 1, reproduit d'après une photographie, a été colorié au Musée du Louvre.

Les n°s 4, 5, 6, 7 et 10 proviennent de la collection de M. Basilewsky, et les n°s 8 et 9 de celle de M. le marquis d'Azeglio, à Londres.

Le dessin des trois plats est emprunté au beau *Recueil de faïences italiennes*, lithographié par MM. Carle Delange et C. Borneman; texte par MM. A. Darcel et Henri Delange. Le diamètre des plats originaux est, pour le n° 8, de 0^{m},26; n° 9, 0^{m},25; n° 10, 0^{m},33.







Daumont lith. Imp. Firmin Didot & Cie Paris



XVI[e] SIÈCLE.



FAIENCES VERNISSÉES. — REVÊTEMENTS ET PAVAGES.

Les carreaux de revêtement, ne pouvant être employés pour le pavage, occupent la partie supérieure de cette planche. Ils sont de provenance espagnole, présumés du temps de Charles V, et probablement de main italienne. Ce sont de très fins bas-reliefs, partie en saillie, partie en légères concavités, d'une grande pureté de dessin et d'une exécution parfaite. Les fines arêtes des contours, accrochant la lumière, font étinceler le décor de ces faïences d'un éclat tout à la fois tranquille et riche. La coloration est due à une fabrication savante, dans laquelle la cuisson paraît jouer un rôle important. Un goût excellent, s'appuyant sur une marche sûre, a guidé ici une industrie qui n'est plus celle des Maures, et qui s'en distingue nettement par le caractère de son décor. Les deux spécimens du haut de la planche offrent l'exemple du développement procuré par la contre-position de quatre carreaux; le motif central est un seul carreau, reproduit sur une échelle supérieure aux autres, en raison de la réelle beauté de son agencement. — Ces types intéressants, d'une fabrication peu connue, appartiennent au Musée de Limoges.

Le motif du bas de la planche est le fragment d'un pavage servant d'avant-foyer à une cheminée de l'hôtel de M. Basilewsky, à Paris, qui l'y avait fait disposer. Ces carreaux de faïence vernissés sont de fabrication italienne. Avec deux étalons, la forme hexagonale et le carré, l'artiste a su produire un décor des plus riches, ayant une physionomie si proche des menuiseries de Serlio, de ses ingénieux plafonds à caissons, que, facilement, on attribuerait cet agencement à ce maître décorateur.

La destination de ces sortes de carreaux ne laisse aucun doute lorsque, comme les faïences espagnoles, leur superficie offre des reliefs qui ne conviennent qu'à la parure des parois. Pour les autres, leur emploi n'était pas exclusif, et on en revêtait aussi bien les lambris qu'on en faisait des pavements. Ce dernier usage était, cependant, le plus général.



RENAISSANCE.

RENAISSANCE.











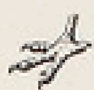




P. Lestel, lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie Paris





RENAISSANCE.



ORNEMENTATION DU LAMBRIS DE LA GALERIE DE FRANÇOIS Ier.

PALAIS DE FONTAINEBLEAU.

Le noyau du décor de ces beaux panneaux est un cartouche en motif principal, auquel, en quelques-uns, s'ajoutent de petits cartouches secondaires. Nous indiquons dans la notice de la planche ayant pour signe *la Poulie,* le rôle de ce lambris en avant-corps pour soutenir un grand cartouche d'architecture. Cette saillie donnée au lambris commandait de tenir en un très bas relief la sculpture des panneaux; en conséquence, les cartouches sont traités presque en méplat, et les rinceaux d'ornement qui se combinent avec eux sont très ténus pour conserver les avantages du relief accusé que permet leur nature délicate. Le médaillon de *monstrance,* exhibant en saillie la salamandre de François Ier, devait donc avoir sa bordure en un plan relativement effacé, et c'est pour répondre à cette nécessité que le type de la *carta* avec des volutes plus ou moins opulentes a été judicieusement affaibli, et même écarté, dans la disposition de ces cartouches, dont plusieurs ont la rigidité du cartouche en bois. La variété et, parfois, l'élégance parfaite de l'agencement de ces cartouches, si heureusement combinés avec les rinceaux d'ornement, que dans l'union des deux genres il arrive que les deux éléments n'en forment qu'un, font de ces documents spéciaux des motifs de premier ordre en leur genre.

On reconnaît ici avec quel goût et quelle adresse les Italiens ont su assouplir le cartouche régulier, en l'ornant avec l'acanthe et en recourant au monde réel ou mythologique des types antiques. Ces maîtres savaient se faire une force de ces anciens modèles, mais ils étaient loin de les reproduire avec servilité. Leur éducation venait en aide à leur propre génie, et c'est avec une indépendance parfaite qu'ils disposaient des éléments fournis par le passé.

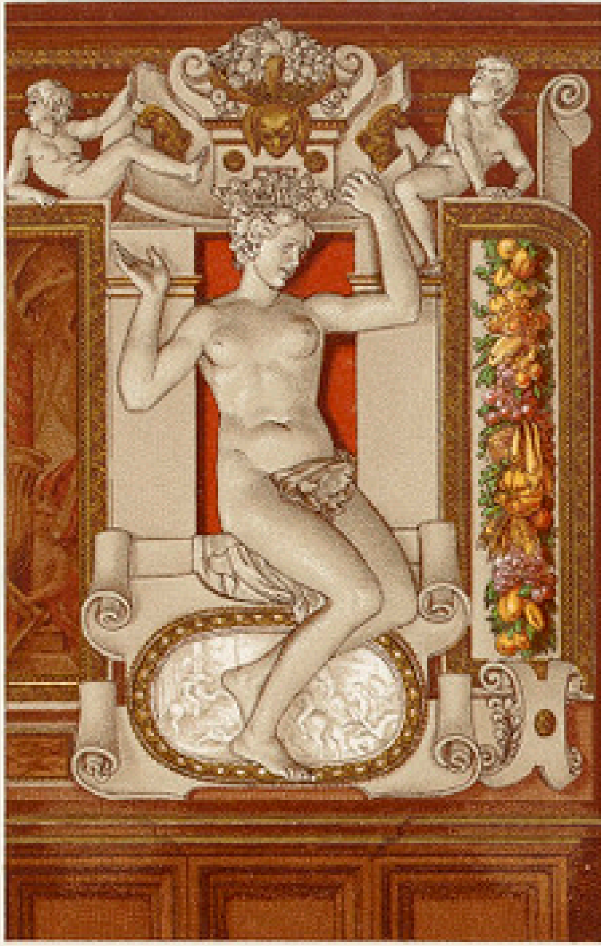
Les anciens n'ont point rencontré les formules du cartouche ornemental; et les combinaisons variées auxquelles il donne lieu, en étant la base d'agencements se développant en rinceaux de la délicatesse que l'on remarque ici, ne sont point entrées dans les ressources de l'ornemaniste antique. La Renaissance est une résurrection, mais sous une autre forme, et entre les mains d'artistes comme ceux qui ont sculpté ces bois, elle a tout le charme d'un renouveau. Ces intelligents héritiers directs, munis de bons papiers de famille délivrés par les écoles, se souvenaient de leur origine sans en être embarrassés, certains d'en dégager leur propre personnalité, en utilisant avec leur goût natif tout ce qui avait pu se produire de nouveau dans le monde, depuis leurs hauts ancêtres. Et c'est ainsi que la Renaissance du seizième siècle a créé son style, rappelant celui de l'antiquité, mais sans être ni le grec ni le romain.

Reproduction d'après des documents photographiques.

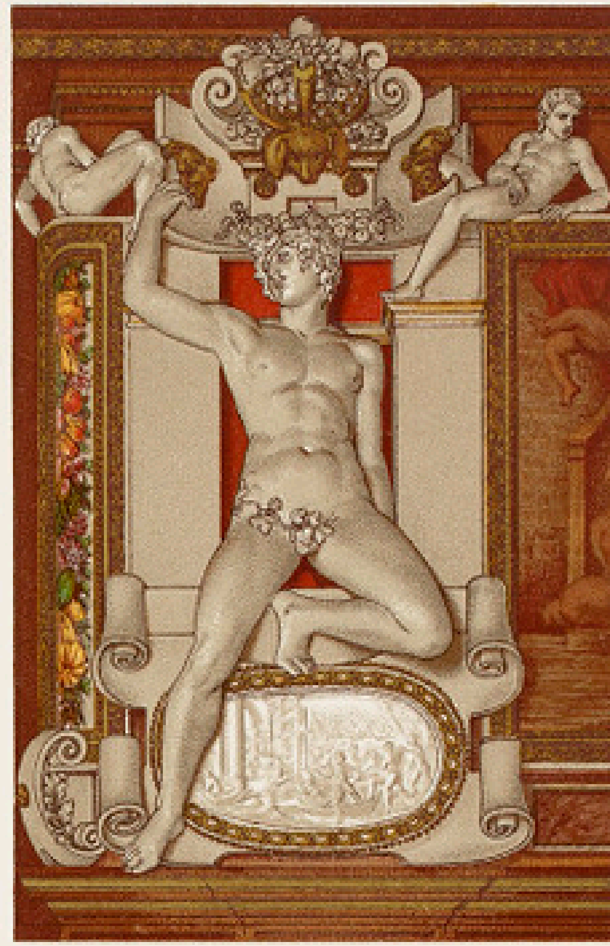


RENAISSANCE

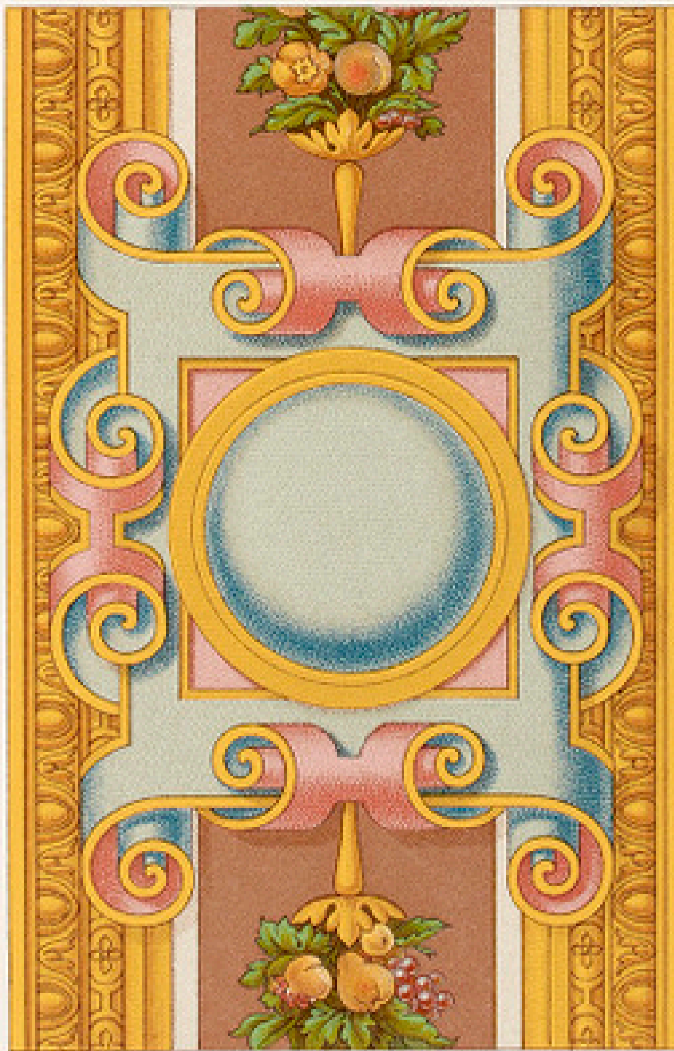
RENAISSANCE.



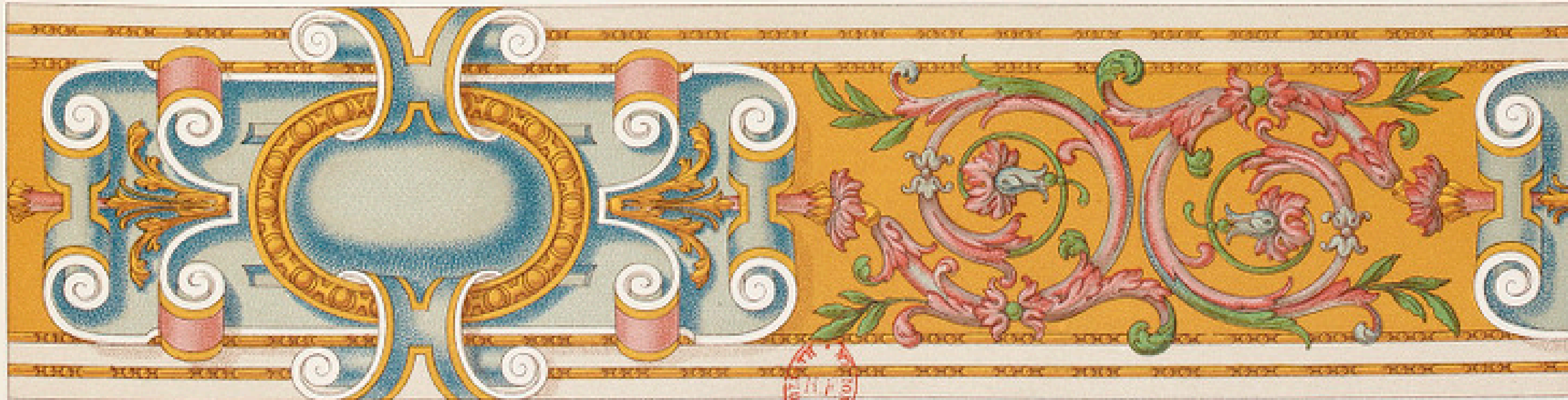












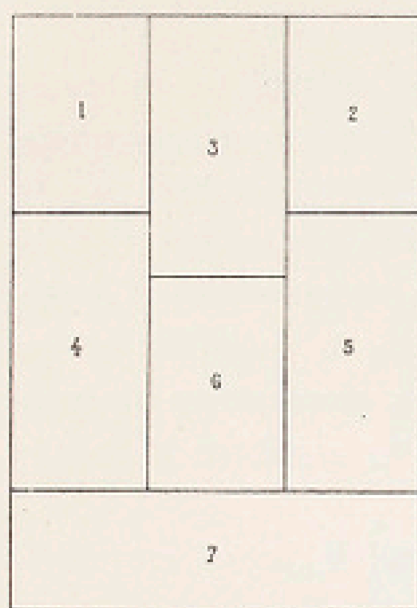
Charpentier lith.

Imp Firmin-Didot & Cie Paris



RENAISSANCE.

LES CARTOUCHES SCULPTÉS, PEINTS ET TISSÉS, XVIe-XVIIe SIÈCLES. LEURS CARIATIDES.



En principe, le cartouche d'ornement est une *monstrance,* selon la vieille expression française ; il met en valeur une inscription, un symbole, des effigies historiques ou mythologiques, dans le cadre d'une ornementation plus ou moins simple, et plus ou moins enrichie par l'accompagnement de rinceaux de toutes sortes, de figures de tous les genres, de fleurs, de fruits, de rubans, etc. Souvent même un cartouche principal donne, en quelque sorte, naissance à de plus petits cartouches reliés par l'ensemble. Enfin, le cartouche est tantôt un ornement direct de l'architecture se combinant avec ses grandes lignes, tantôt il est lui-même une construction fictive et indépendante sur un champ limité par les listels d'un panneau ; ou, plus libre encore, il décore quelque partie d'un champ sans limites, en prenant une légèreté aérienne.

Le plus simple des cartouches est celui auquel le genre doit d'abord son nom. Chez les Romains, les archives et les livres étaient écrits sur du papier en bandes que l'on roulait pour les conserver dans la *Bibliotheca,* ainsi qu'en avaient usé les Égyptiens avec leur papyrus, et les scribes latins donnaient à leur papier consistant et satiné, vélin ou fait de pâtes fines, le nom de *carta*. Développée, la *carta* ou *charta* avait toujours tendance à revenir à son repli habituel, et de chaque côté elle s'enroulait en volute. La carta, restée en usage au moyen âge pour les actes importants, a donné son nom aux archives corporatives et nationales, qui composent des *cartulaires*, et comprennent des *chartes*. La charge de poudre de guerre enveloppée dans une *carta* est une cartouche. Au moyen âge, le défi par écrit pour un combat singulier prend le nom de *cartel,* et dès lors le cartouche devient du genre masculin ; car c'est véritablement au cartel ornementé que remonte la véritable origine des différents modes des cartouches qui forment tout un monde dans les décorations européennes.

Le *cartel* chevaleresque était d'un usage fréquent dans les combats de divertissement, comme les tournois. L'écu ou le bouclier héraldique y était présenté sur le cartel de défi, désignant l'adversaire en vue, ou offrant le combat à tout venant. On présume que ce furent les Allemands qui, les premiers, tirèrent parti du cartel portant l'écu pour en faire un motif ornemental. Ils faisaient surtout ce support en bois ; mais, pour rappeler la nature de la carta, leur menuiserie simulait les effets d'une carte souple, dont les déchiquetures accidentelles se repliaient en volutes capricieuses, tantôt en avant, tantôt en arrière, rappelant même parfois le jeu des lambrequins flottants, et comme au hasard d'une irrégularité qui ne fut pas du goût des Italiens. Ces derniers, reconnaissant les avantages du genre, en étendirent l'application en modifiant les factures selon l'objet ou la partie à décorer; en y employant les hauts et les bas-reliefs de toutes les saillies, de manière à subordonner le cartouche d'architecture aux nécessités de l'ensemble, de façon à montrer toutes les ressources du genre, et en conservant au cartouche des formes d'une symétrie régulière. C'est sur leur exemple que les cartouches firent fortune en France, en Espagne et dans les Flandres, et ce ne fut que sous l'influence de Bernin que, vers la dernière partie du dix-septième siècle, les cartouches mouvementés affectèrent de nouveau des formes irrégulières, pour aboutir aux caprices du dix-huitième siècle, séduit par les chinoiseries. Il importe aux décorateurs de style de distinguer les modes successifs des cartouches; ils forment une famille nombreuse, et varient selon les âges.

Les n°s 1 et 2 proviennent de la galerie de François Ier, au Palais de Fontainebleau. Ces fragments sont les deux bouts d'un long cartouche architectural du principe de la carta, présentant une surface plane, et s'enroulant à chaque extrémité en une volute se repliant en arrière. Ce décor mural est habilement conçu pour combiner la peinture et la sculpture. Le repli de la carta dissimule l'épaisseur du mur en adoucissant les angles des fenêtres, auxquelles le décor aboutit, et permet d'y loger les cariatides rentrant d'ailleurs en partie dans une échancrure de la carte même. Pour obvier à la nudité du genre, un cartouche accolé orné d'un bas-relief, et toujours de même principe, la carta en volutes divisées sert d'appui aux cariatides de support; enfin, la partie supérieure est occupée par un autre cartouche, du caractère de la menuiserie portant un panier de fleurs, et des figures de proportion secondaire, traitées en ronde bosse, achèvent le couronnement.

La superbe galerie de François Ier a été exécutée sur les dessins et sous les yeux du Florentin Rosso ou *maître Roux*, peintre et architecte, auteur aussi des *ornements*, c'est-à-dire des reliefs et basses-tailles dont l'exécution fut confiée par lui au sculpteur italien Paul Ponce, ou plutôt *Ponzio*. Primatice n'est venu compléter les bordures et agréments divers de cette galerie qu'après la mort de Rosso. Celui-ci, Giovanni-Battista *del Rosso*, né à Florence en 1496, mort à Paris en 1541, fut le véritable fondateur de l'École de Fontainebleau, dont le chef occulte est, en réalité, Jules Romain (Giulo Pippi). C'est surtout en s'inspirant des compositions de l'auteur de la décoration de la salle *des Géants*, dans le palais du Té, à Mantoue, que le maître Roux s'est manifesté.

Nos n°s 1 et 2 comportent des cariatides en stuc de dimensions colossales; leur action en tant que supports est plutôt feinte que réelle, et s'éloigne considérablement du type de l'esclave substituée à la colonne et supportant le poids des temples comme les femmes le font au Pandrosium grec, où leur emploi était basé sur le mépris des Hellènes pour les femmes de la Carie, lesquelles ont donné leur nom à un genre que les Égyptiens et les Assyriens avaient d'abord connu. Avec les cartouches qui, en somme, ne sont qu'un ornement dans l'architecture, employé surtout pour en égayer les sévérités, pour lui donner du mouvement, la cariatide debout dans son immobilité n'aurait point été à la place qui lui convient, et il suffisait, d'ailleurs, aux maîtres désireux du mouvement de ces figures qu'elles simulassent seulement le support qui, de la part des cariatides debout et tenant lieu de colonnes, est une fonction réelle.

Cette décoration murale d'un grandiose effet se complète par un lambris sur lequel le grand cartouche sculpté et peint est assis.

(Voir le détail de ces sculptures en bois, planche ayant pour signe *la Patte d'oiseau*.)

Les n°s 6 et 7 sont des fragments de bordures de tapisserie. Leurs cartouches agrafés à des moulures les rattachent à l'architecture, et avec le charme de la coloration en grand parti pris. Ce sont encore les volutes de la carta qui sont leur principe de fond; mais la partie centrale n'est plus plane, c'est un médaillon en relief serti dans une dorure qui sert pour la *monstrance;* de plus, la carta n'est plus simple, elle se double et même se triple, de façon à se lier l'une par l'autre. Ces deux bons fragments proviennent de deux tapisseries appartenant à une suite de tentures dites d'*Artémise,* et dont les bordures ont été exécutées, vers 1610, à la fabrique royale de Henri IV. Mais la formule de leur dessin est antérieure à cette époque, et le modèle doit dater du temps où les ateliers royaux fabriquèrent dix tentures d'Artémise, commencées en 1570. Les originaux font partie de notre Mobilier national.

Les n°s 3, 4 et 5 font suite aux peintures en sali d'or qui composent la planche ayant pour signe *le Baquet*. La notice de cette page indique ce qui concerne cette décoration de panneaux de portes, et il n'y a point lieu de le répéter autrement que pour rappeler que ce genre cossu est de l'époque de la minorité de Louis XIII. Le n° 3 est dédié à Henri IV dont il porte l'effigie; à la partie supérieure trône une Gloire embouchant la trompette de la Renommée; en bas, le navire de l'État est occupé par deux hommes tenant le sceptre à fleur de lis et la main de justice, les attributs royaux.

Le n° 4 porte en *monstrance* le chiffre entrelacé d'Anne d'Autriche et de Louis XIII, avec cet exergue : *Ad spem, spes addita Gallis* (espérance nouvelle unie à l'espoir de la France); et le n° 5, dont l'effigie est celle de Marie de Médicis, a pour devise : *Nunquam sub mole fatiscit* (elle ne succombe pas sous le faix).

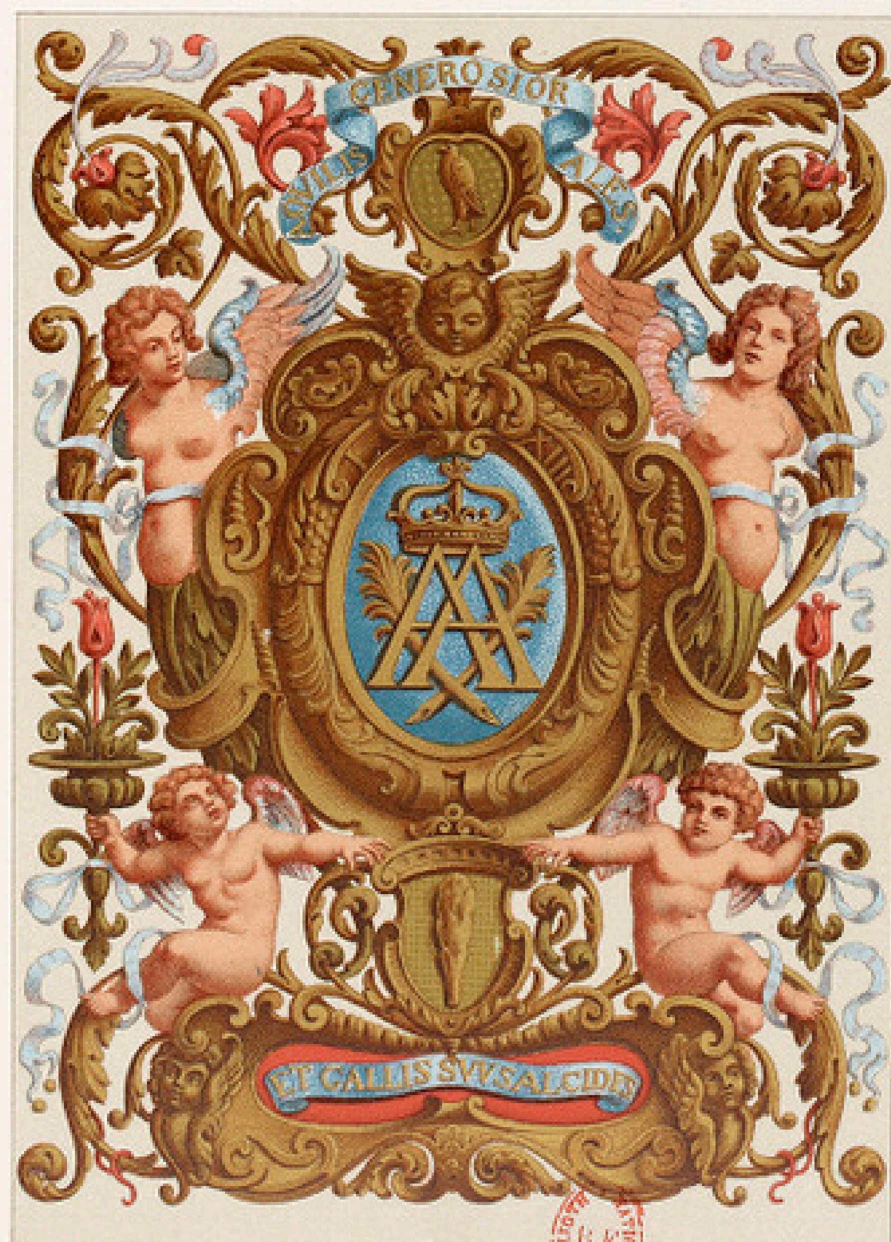
Les n°s 1, 2, 3, 4 et 5 sont reproduits d'après des photographies peintes sur place. Les n°s 6 et 7 l'ont été à l'exposition des tapisseries faite en 1876 par l'Union centrale des Arts décoratifs.




A·DE·BOVRBON






NVLLIS
GENEROSIOR
ALES
ET GALLIS SVVS ALCIDES


FVLGENT
DIADEMATE
PARTVS





XVIIe SIÈCLE.



PEINTURES DÉCORATIVES. — LE SALI D'OR. — PALAIS DE FONTAINEBLEAU.

L'excellent caractère de ces ornementations les rattache étroitement aux productions du temps de Henri IV et de Louis XIII. C'est en raison de leur qualité que nous les rangeons parmi les peintures décoratives de la première partie du dix-septième siècle. En réalité, ces médaillons emblématiques, qui se trouvent dans les lambris de la première pièce des appartements de réception du Palais de Fontainebleau, ont été exécutés sous la direction de Mœnch, peintre décorateur, qui, en 1834, fut chargé par Louis-Philippe de la restauration de *la Salle des Gardes* ou *Foyer du théâtre*.

Les données pour la restitution du caractère de l'ancienne ornementation de cette salle ne manquaient point; on les trouvait sur place. Les fragments sur carton du plafond qui, pour la plupart, étaient en lambeaux, et qu'on découvrit dès qu'on eut enlevé la toile qui les cachait, montraient encore leurs dessins et leurs couleurs, leurs trophées et les débris d'armures peints à l'huile sur fond d'or. Quelque clairsemés que fussent ces renseignements, il fut relativement facile de rétablir le plafond ainsi que la frise, tels qu'ils étaient au temps de Louis XIII. Les lambris reçurent un décor en coloris d'une grande richesse, d'une belle exécution, d'un fini parfait, disposé sur un fond blanc. Les parties dorées y sont traitées en sali d'or c'est-à-dire, que sur des dessous de tons mordorés divers et foncés, les rehauts pour le modelé sont faits en hachures de métal pur. C'est un genre décoratif des plus puissants et dont Lebrun a su tirer l'harmonieux ensemble, peut-être sans égal, qui distingue la voûte de la Galerie des glaces du palais de Versailles.

On s'est servi des cinq portes, vraies ou figurées, de la salle des Gardes pour en consacrer les doubles panneaux au souvenir apologétique des souverains ayant attaché leurs noms à l'agrandissement ou à l'embellissement du Palais de Fontainebleau. François Ier, Henri II, Antoine de Bourbon, père de Henri IV, Henri IV lui-même, Louis XIII et naturellement Louis-Philippe, le roi régnant, se partagent les places. Les panneaux offrent un résumé ingénieux de l'histoire de chacun d'eux sous des figures allégoriques, des emblèmes, des devises, etc.

Nos deux grands panneaux, qui font partie de la décoration de la troisième porte, à gauche de la cheminée, dédiée à Antoine de Bourbon, duc de Vendôme, père de Henri IV, montrent, d'un côté, le portrait du héros des Andelys, avec les armes de Vendôme, de l'autre côté, l'anagramme de Jeanne d'Albret, avec les armes de Navarre. Deux petits panneaux au chiffre entrelacé de Henri IV et de Marie de Médicis, offrent des emblèmes différents et leurs devises sont, pour l'un « *Umbras lux recta fugat*, sa droite lumière dissipe les ombres; » pour l'autre « *Fulgenti diademate partus*, enfant d'un brillant diadème ». Enfin le petit panneau central inférieur, au chiffre entrelacé d'Anne d'Autriche, a pour devise : « *Aquilis generosior ales*, oiseau plus généreux que les aigles. »



XVIth CENTURY. XVIe SIÈCLE. XVItes JAHRHUNDERT.



Brandin, lith. Imp. Firmin-Didot & Cie Paris.



RENAISSANCE.



ÉMAUX DE LIMOGES, LES GRISAILLES.

Nos 1, 12, 16 et 17.

Motifs provenant d'une coupe avec couvercle, montée sur pied. Le nº 1 forme en réalité deux motifs. La partie où se trouve le dauphin monté par un enfant est la décoration intérieure de la coupe; à partir du cercle au-dessus du médaillon, le décor est celui du couvercle à l'extérieur. Le nº 12 est une bordure en oves; le nº 16, le décor du pied, et le nº 17 la bordure intérieure du couvercle de cette même coupe, faite par Pierre Reymond.

Nos 2 et 14.

Fragments de la décoration d'un plat rond, par le même maître émailleur. Nº 2, intérieur du plat; nº 14, son dessous.

Nº 3.

Décoration extérieure d'une coupe montée sur pied par Jehan Court.

Nos 4, 11 et 15.

Décor intérieur d'une coupe par P. Courteys. Les nos 4 et 15 appartiennent à ce motif, dont les mascarons varient.

Nos 9 et 10.

Décoration d'un plat circulaire de 0,46 cent. de diamètre, par P. Reymond, qui l'a signé de ses initiales dans un cartouche, et daté dans le cartouche en pendant, 1558. Le nº 9 est la bordure du revers du plat.

Nº 5.

Fragment de l'ornementation du pied d'une coupe, par le même émailleur.

Nº 6.

Bordure d'un petit coffre émaillé.

Nos 7 et 8.

Fragments appartenant au décor d'une aiguière. Le nº 7 est peint à l'intérieur du col; le nº 8 qui se divise en deux parties, appartient par sa partie haute, à l'ornementation du bas du vase, et par le reste, à celle de son pied. P. Courteys, émailleur.

Pierre Reymond dut naître dans les premières années du seizième siècle. La date la plus ancienne relevée sur ses œuvres est celle de 1534; il exerça jusqu'en 1584, c'est-à-dire, pendant au moins cinquante années. L'apogée de son plus grand talent aurait été vers 1550.

Pierre Courteys, qui écrivait son nom P. Corteys, Courteys, Cortoys, Courtoys et Corteu, et dont la famille signe aujourd'hui Courteix, appartient à la seconde moitié du seizième siècle. Les plus anciennes dates trouvées sur ses émaux sont celles de 1545 et 1548. La dernière, celle de 1568. Il semble qu'il soit sorti de l'atelier de Pierre Reymond.

Jehan Court, dit Vigier, dont on ne possède que peu d'œuvres, sur lesquelles on ne relève que les dates de 1556 et 1557, est un émailleur qui appartient encore à la grande époque de l'art français de la renaissance; il occupe une place intermédiaire entre P. Reymond et P. Courteys. Il est plus sobre qu'eux de teintes saumonnées dans les carnations.

C'est vers 1520 que l'ancienne pratique de peinture sur préparation peinte fut presque entièrement abandonnée par les émailleurs limousins pour ce qu'on appelle la grisaille, bien qu'on voie parfois intervenir encore cette vieille méthode pour varier les effets du camaïeu.

Dans toutes les grisailles du seizième siècle, le trait obtenu par enlevage, c'est-à-dire, en opérant comme le fait le graveur à l'eau forte sur le vernis de sa planche, le trait, disons-nous, cerne toujours les divers éléments du sujet, et donne au dessin une fermeté qui, avec le procédé assez sommaire employé pour les modèles, contribue à imprimer à ces émaux leur caractère décoratif si prononcé.

L'abus des paillons et des rehauts d'or compromit la valeur artistique des produits de Limoges au point qu'ils étaient tombés à bas prix à la fin du seizième siècle, ainsi que le constate Bernard Palissy.

Tous ces modèles font partie de la collection de M. Basilewsky.

Voir la *Notice des Émaux et de l'Orfèvrerie*, par M. Alfred Darcel. Catalogue du musée du Louvre, série D, 1867, où sont puisés nos renseignements.

RENAISSANCE

RENAISSANCE. RENAISSANCE

Brandin lith. Imp. Firmin Didot & Cie Paris





RENAISSANCE.



GRISAILLES DE LIMOGES. — LE DÉCOR DU CONTRE-ÉMAIL.

BRODERIES ET PEINTURES.

ÉMAUX.

N° 3. — Revers d'un plat ovale dont le grand axe mesure dans l'original 0m,54 centimètres. Décor d'un contre-émail, signé d'un monogramme, I. C., les initiales de Jehan Courteys, auquel ce plat est attribué.

Cet émailleur, qui n'a jamais daté ses œuvres, aurait, selon M. Maurice Ardant, habité Limoges en 1545, et mourut en 1586 en laissant un fils qui a porté les mêmes noms que lui. (On est souvent embarrassé pour distinguer les œuvres de Jehan Courteys de celles de Jehan de Court, qui signait du même monogramme. L'un et l'autre sont de la seconde moitié du seizième siècle.)

« Une chose qu'il ne faut point ignorer, dit la *Grande Encyclopédie du dix-huitième siècle* à l'article *Email*, c'est que toute pièce émaillée en plein du côté que l'on doit peindre, doit être contre-émaillée de l'autre côté, à moitié moins d'émail, si elle est convexe; si elle est plane, il faut que la quantité du contre-émail soit la même que celle de *l'émail*. On commence par le contre-émail. »

Le contre-émail, ou l'émaillure du revers du métal, avait pour but d'empêcher la torsion de la pièce à la cuisson; il était indispensable. C'est de cette nécessité que les émailleurs de Limoges ont tiré un magnifique parti dans les fabrications dont le revers n'était point caché, et qui, selon la forme, restait plus ou moins apparent. Les décors du contre-émail sont fort variés, et contribuent largement à la richesse de cette industrie fastueuse. Tantôt l'endroit et l'envers auront le même genre de décoration, une grisaille rehaussée d'or sur fond brun, comme les assiettes sorties des ateliers de Léonard Limosin, nos 373, 374, musée du Louvre. Tantôt le revers formera contraste, comme on le voit dans un plat ovale de cette même collection, n° 387, représentant à l'intérieur l'enlèvement d'Europe, avec des émaux en partie sur paillon, des carnations colorées, des émaux bleus, pourpres, verts, vert turquoise, bleus de différente valeur et des rehauts d'or, tandis que le revers sur fond noir est meublé de camaïeux blancs séparés par des rosettes d'or, et que le buste de femme occupant le médaillon central, a ses chairs traitées en grisaille. Enfin cette différence n'était point une conséquence de l'intérêt secondaire que l'on aurait apporté à la décoration du contre-émail. Dans les beaux objets l'artiste tenait à la richesse générale de sa décoration, comme on en peut juger encore par le revers du couvercle d'une coupe, également au musée du Louvre, n° 420, dans lequel l'ornementation se compose de quatre bustes de profil dans des médaillons, accompagnés de fleurons symétriques, le tout en or sur fond noir, entouré d'une couronne de lauriers, en émail jaune et vert, et d'une torsade d'or. Les noms des personnages représentés étant inscrits.

Le mâle dessin du cartouche dont Jehan Courteys a orné le contre-émail de son plat, montre bien le soin que prenaient les maîtres confectionnant des pièces importantes, et qu'ils voulaient d'une richesse artistique dans toutes leurs parties.

Dans notre planche ayant pour signe « *le parapluie* » plusieurs de ses riches motifs sont des décors du contre-émail.

Nos 4 et 5. — Bordures de plats, motifs à répétition, d'après Léonard Limosin.

Léonard est le plus grand et le plus célèbre des émailleurs de Limoges, et de la famille des Limosin, dont sept membres se sont livrés à l'art de l'émaillerie. Dans ses premiers travaux Léonard s'était surtout inspiré des maîtres allemands; en 1532, il exécutait des plaques d'après Albrecht Durer; puis il copia des estampes d'après les compositions de Raphaël. Ce fut à l'école de Fontainebleau, et surtout au style de Nicolo dell'Abbate entré à cette école en 1552, que Léonard dut, en définitive, le caractère de ses meilleures productions.

Nos deux spécimens sont de ce genre de Nicolo dell'Abbate, qui paraît avoir fourni des modèles à Léonard; leur dessin est quelque peu maniéré par l'exagération de la musculature, la finesse des attaches, et l'allongement des proportions; mais la liberté de l'allure est remarquable, et la belle jetée de ces rinceaux à figures sont des qualités propres au maître, entre les mains duquel on sent s'élargir la manière de l'école de Fontainebleau, et se créer un style indépendant plein d'ampleur. L'aisance de l'exécution, l'abondance et la variété des dessins, enfin la merveilleuse entente des ressources de l'émail, justifient la première place donnée au maître. C'est véritablement du grand art décoratif que ces deux fragments de large facture, et d'une si belle sobriété de moyens.

Les dernières productions de Léonard Limosin, né vers 1505, et qui soient datées, sont de 1574. Il s'inspirait alors d'Étienne de Laulne, mais il n'était plus égal à lui-même.

Nos 6, 7 et 14. — Fragments d'objets d'après Pierre Courteys.

Cet émailleur, dont la date de naissance est inconnue, mais qui a daté ses émaux, appartient surtout à la seconde moité du seizième siècle. Les nos 6 et 7 proviennent d'une coupe montée sur pied, et ces ornementations sont celles de ce pied, divisé en deux parties, le noyau de la tige, et la base, représentés ici en développement. Le n° 14 est la partie supérieure, présentée de même, d'une aiguière dont l'ensemble se complète par le motif n° 8, de la planche ayant pour signe *le parapluie*, ce motif étant le décor du pied de cette aiguière, et faisant suite immédiatement à la bande laurée qui termine le fragment présent, et qui se trouve arrêté dans la zone inférieure de la panse, laquelle est de forme ovoïde.

Les dernières productions connues de Pierre Courteys sont datées de 1568, et son œuvre, en général, est surtout empreinte d'un caractère qui n'est plus celui de l'école de Fontainebleau dans son premier italianisme. Le goût, d'un style moins élevé, mais plus abondant en détails d'une exécution raffinée, est celui des orfèvres comme François

Briot, Étienne de Laulne, etc., en faveur dès le temps d'Henri II.

Le n° 8 est un masque provenant du dessous d'un plat de Pierre Rémond; et le n° 11 est un mascaron complétant la série des quatre qui ornent le cartouche de l'émail de l'autre planche, le motif principal n° 2, les autres n°s 11 et 15.

BRODERIES ET PEINTURES.

Les n°s 1 et 2, formant des motifs d'angle, sont empruntés à l'enluminure des manuscrits. Ils sont de Girolamo da Cremona, et proviennent du livre de chœur M. S. F. de la cathédrale de Florence, quinzième siècle.

Les n°s 9 et 10, de même nature, sont de spirituels fragments d'après Liberale de Verona. Antiphonaire de la cathédrale de Sienne.

N°s 12 et 13. — Fond de tapisserie et sa bordure; provient d'une tenture de siège formant le dais. La bordure est traitée à une échelle que l'on doit ramener dans l'ensemble à la largeur de la moitié de chaque compartiment du fond. Seconde partie du seizième siècle.

N° 15. — Fond d'étoffe, dessin sans fin, époque de Henri II.

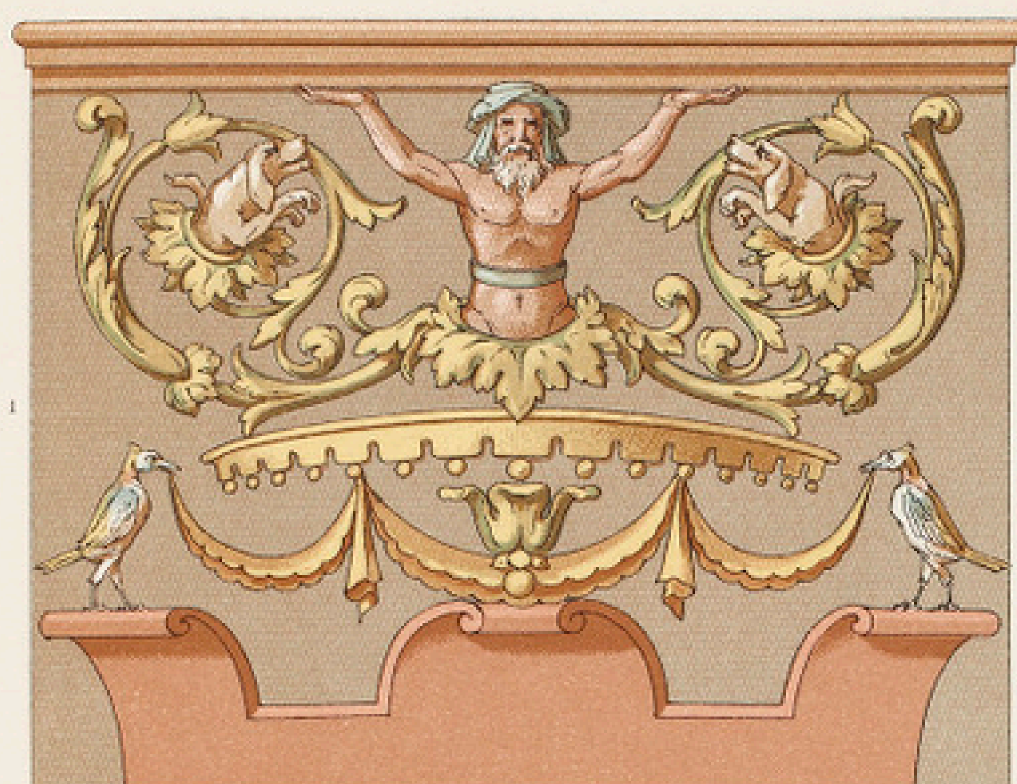
N° 16. — Bordure de tunique, même époque.

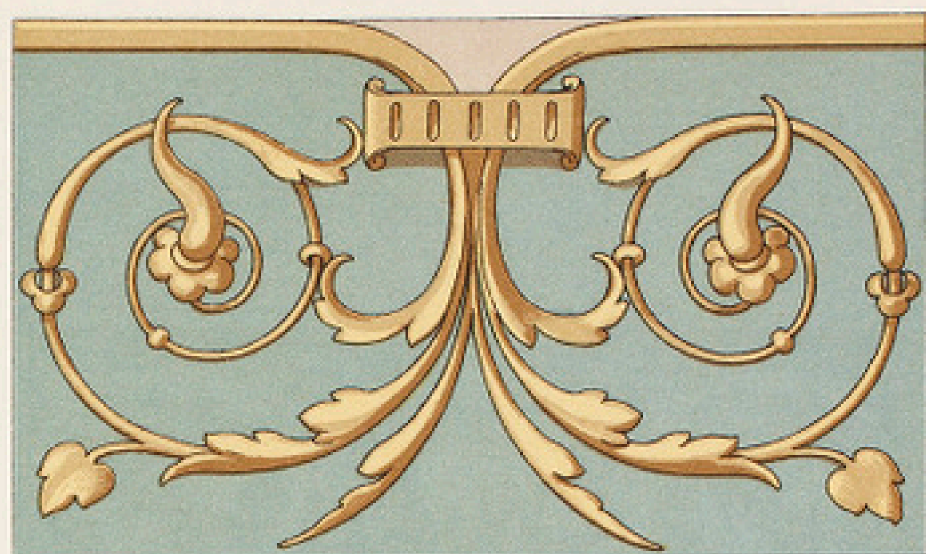
Ces détails, empruntés à des tapisseries, proviennent de l'Exposition faite en 1876 par l'Union centrale des Arts décoratifs. Dans le catalogue de cette exposition, elles figurent sous les n°s 280 et 401.

Les émailleries de Limoges font partie de la splendide collection cédée par M. Basilewsky à la Russie.

RENAISSANCE

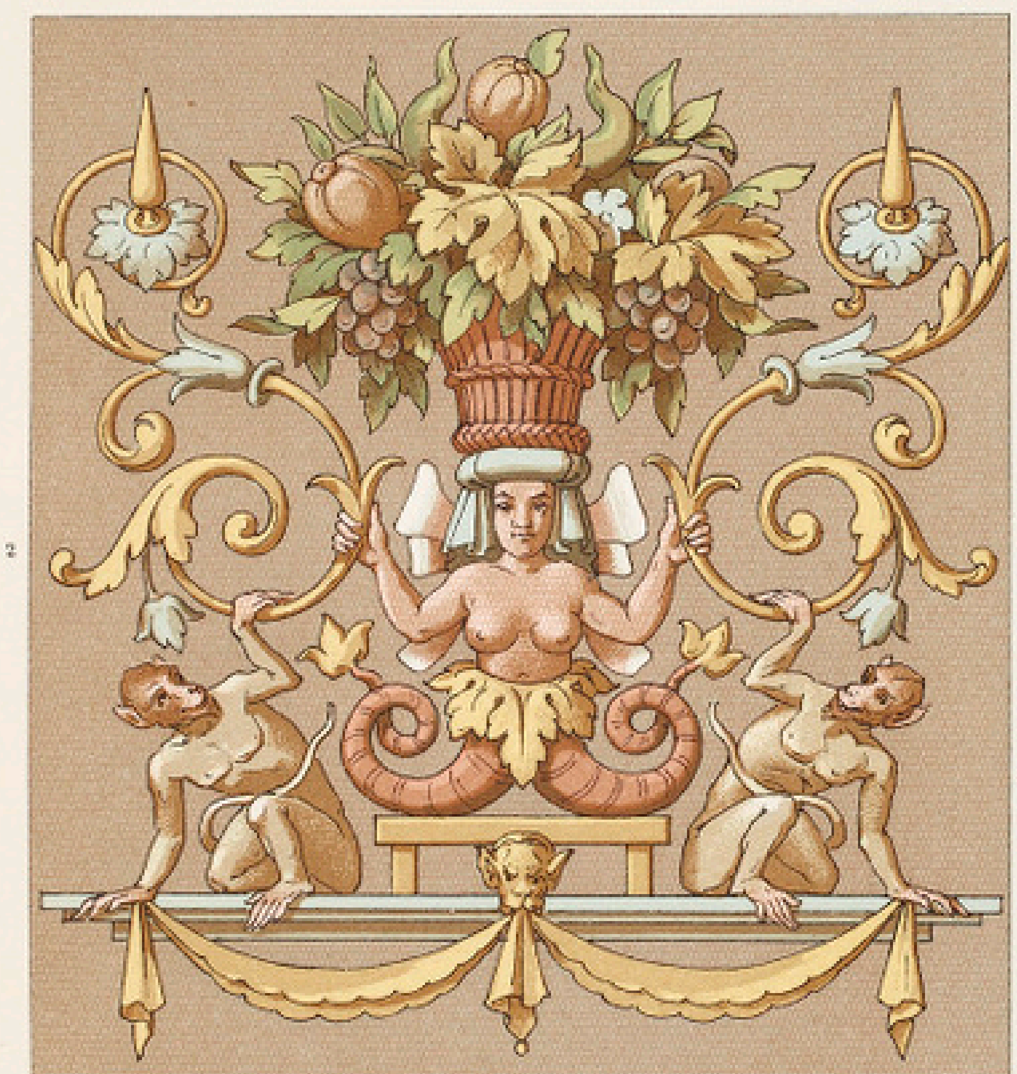
RENAISSANCE

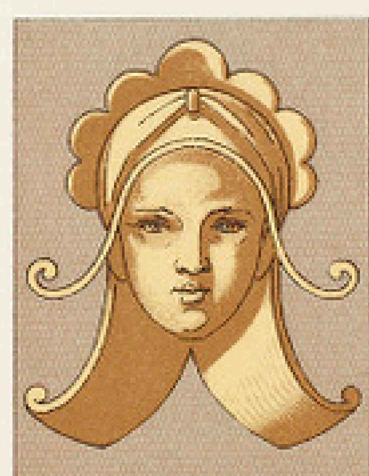
1



5

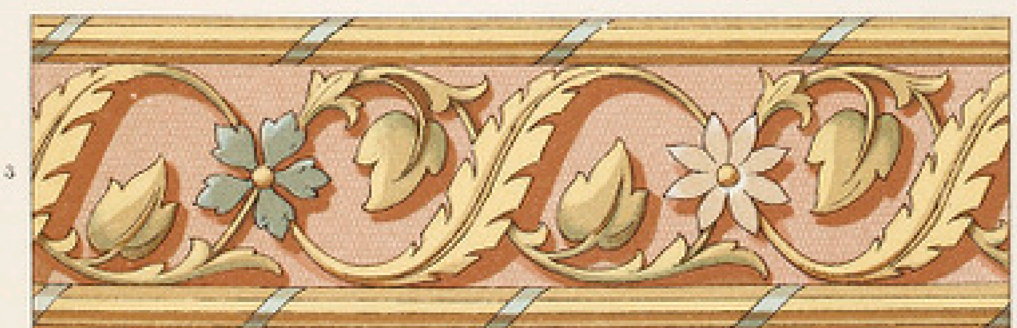

6

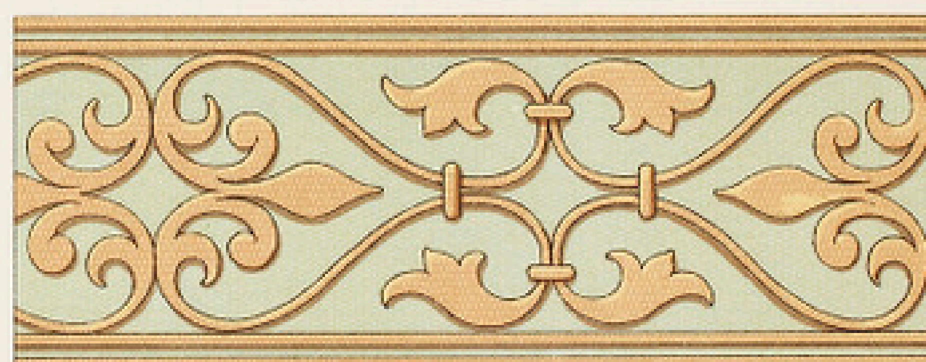

7

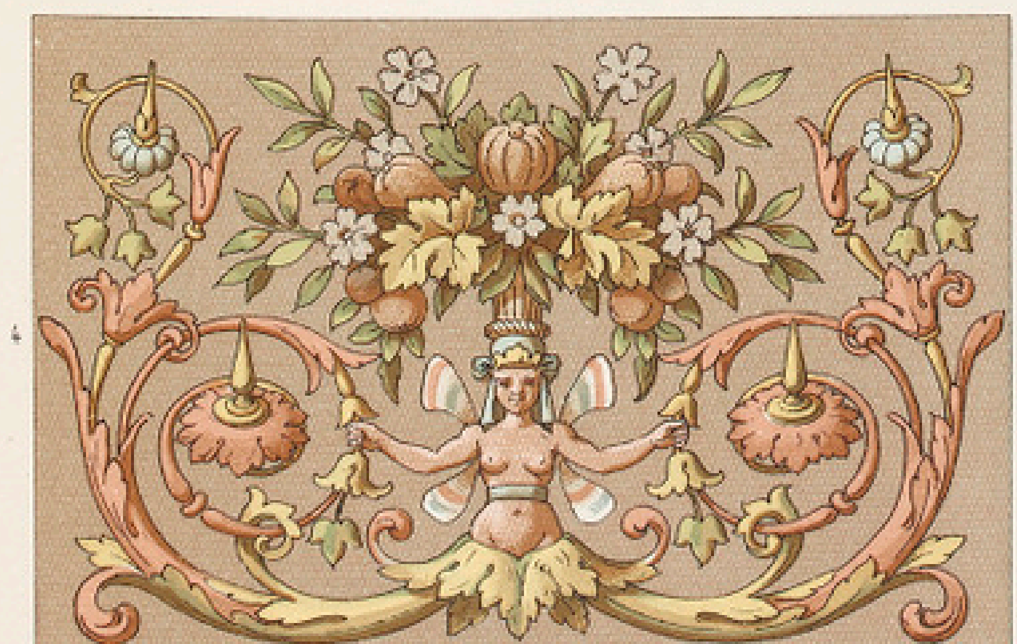
2



9


8

3



10

4



11

Schmidt, lith.



Imp. Firmin Didot & Cie, Paris



XVIe SIÈCLE.



RINCEAUX D'ORNEMENT. — LES TAPISSERIES DES FLANDRES.

Par le fait, on peut dire des tapisseries des Flandres qu'elles sont la tapisserie européenne du seizième siècle ; sous le rapport de l'ornementation on y rencontre les expressions les plus pures et les plus franches du style de la Renaissance italienne.

Pendant le moyen-âge, et surtout à partir du quatorzième siècle, les Flandres furent le grand centre de la fabrication des tapisseries. Bruges, Gand, Enghien, Oudenarde, Tournai, Lille, et particulièrement Arras comptaient de nombreux métiers de haute et basse lisse. Les Italiens désignent encore sous le nom d'*Arazzi*, les tapisseries d'Arras importées chez eux, et dont la faveur se maintint jusque vers la fin du quinzième siècle.

Puis ce furent Bruxelles, Tournai et Oudenarde qui devinrent le principal centre de la fabrication des tapisseries dans les Flandres. Leur réputation se soutint jusqu'au milieu du dix-huitième siècle. Lorsque, au seizième siècle, les chefs des petites principautés italiennes voulurent importer l'industrie des tapisseries à Florence, Ferrare et Mantoue, ils appelèrent des ouvriers flamands pour diriger leurs manufactures, qui n'eurent au reste qu'une durée éphémère, car ces entreprises ne survécurent pas aux dynasties qui les avaient fondées.

Ce sont encore les Flamands qui portèrent cette industrie en Espagne, en Bavière, en Angleterre. Quant à la France, et quoique dès le moyen-âge il y existât des fabriques de tapisseries dans un certain nombre de villes, à Beauvais et à Reims, notamment, on attribue à une colonie d'ouvriers flamands la création des premières manufactures d'Aubusson et de Felletin. François Ier avait bien établi, à Fontainebleau, une fabrique de tapisseries sous la conduite du Primatice, mais elle dura peu, et ce projet, repris par Henri II, poursuivi par sa veuve Catherine de Médicis, n'a laissé que peu de traces. Henri IV, en installant une manufacture de haute lisse, qui de la place Royale passa au quartier des Gobelins, vers 1630, et en faisant fonctionner au Louvre la première fabrique de tapis veloutés, dits *de la Savonnerie*, fit faire un pas plus décisif aux progrès nationaux, dont les tapisseries de la manufacture des Gobelins, fondée par Colbert en 1662, ont montré toute l'importance.

En somme, l'histoire de la tapisserie des temps qui précèdent cette dernière fondation est restée pleine d'obscurités. Le plus clair qu'on en puisse tirer, au point de vue du mode de l'ornementation des tentures tissées au seizième siècle, c'est que le caractère du décor des tapisseries, dites flamandes, appartient en propre au grand courant du siècle, que le goût en est surtout italien, et que ce sont les formules de la renaissance, entièrement dégagées de celles du moyen-âge, qui en forment le fonds principal.

Nos fragments émanent d'œuvres anonymes, mais leur valeur s'affirme par les quelques grands noms connus de ceux qui traçaient les modèles que, de l'Italie particulièrement, on envoyait dans les Flandres pour y être tissés.

A l'exposition des tapisseries, faite par l'Union centrale des arts décoratifs, en 1876, et pendant laquelle nous avons fait la récolte de nos fragments, les suites dont les auteurs sont connus indiquent la qualité de ces travaux, en général. Le *Triomphe des Dieux*, en plusieurs pièces, a été tissé à Bruxelles d'après les dessins de Mantegna. C'est en cette même ville qu'ont été reproduits les *Actes des Apôtres* de Raphaël. On y voyait l'une des pièces de la

petite tenture en dix parties, de la suite dite *de Scipion*, exécutée sur les modèles de Jules Romain. Ici, c'étaient des fragments de chasses d'après des compositions de l'école d'Albert Durer, et là, c'étaient des pièces de la collection des *Mois*, faite sur les dessins de Lucas de Leyde, etc.

On comprend, de reste, que pour des travaux d'une exécution dispendieuse, on ne demandait guère de modèles qu'aux mains de première valeur; la qualité artistique devait être d'un ordre élevé pour répondre au luxe des tapisseries que l'on peut imaginer en voyant ce que raconte du Bellay de François I[er] au camp du Drap d'or; il y montra « quatre pièces de tapisseries principales, qui sont les *Victoires de Scipion l'Africain*, toutes de fil d'or et de soie ».

Les pièces de ce genre, plus que rarissimes maintenant, car il est probable que depuis longtemps le négoce a trouvé avantage à en reprendre les matériaux, font véritablement défaut dans les collections. En tout cas, cette suite des victoires de Scipion, faite d'or et de soie, n'est pas celle de Jules Romain dont il est parlé ci-dessus, et dont le tissu est laine et soie.

Parmi nos fragments, les n[os] 1, 2 et 4 proviennent d'une même bordure; leurs figures trapues offrent quelque analogie avec celles qui décorent le revers d'un plat émaillé de Limoges (pl. ayant pour signe *le calice*, n° 3). Toutefois l'ornementation est ici plus riche et plus déliée. Il paraît cependant probable que les deux décors sont d'époque approchante, et que la tapisserie ainsi que la grisaille appartiennent toutes deux à la seconde moitié du seizième siècle.

Les n[os] 3, 6, 7 et 9, sont également des motifs empruntés à des bordures.

Dans les beaux cartons italiens, l'ornementation s'étend souvent au costume des personnages ainsi qu'aux objets et au mobilier de la scène principale. Le luxe de ce genre de détails remonte surtout à l'école de Mantegna, et les ornements qu'il fournit, tracés par le maître compositeur lui-même, sont souvent les plus purs, et ceux qui parmi les motifs de la renaissance conservent le plus nettement le cachet antique.

Nos n[os] 5, 8, 10 et 11, appartiennent à cette série particulière. Dans les originaux le n° 5 orne, par devant, le haut d'une tunique; le n° 8 est l'ornement d'une jambière; le n° 10, la bordure d'une tunique; enfin le n° 11 est le développement du corps d'un vase de fleurs.





Spiégel, lith. Imp. Firmin Didot & Cie Paris.



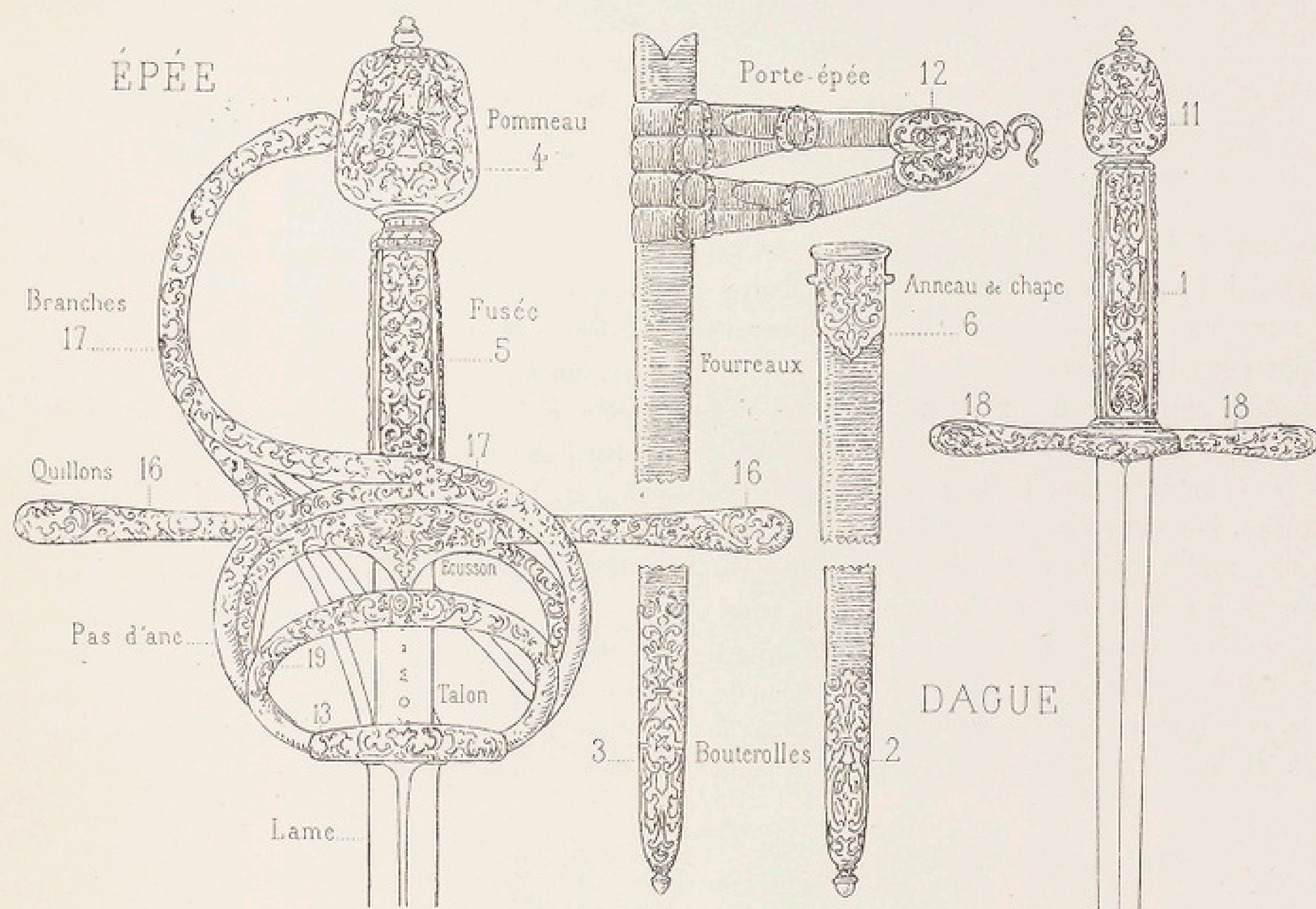
XVI[e] SIÈCLE.



ORNEMENTATION DES ARMES OFFENSIVES.

ACIER ÉMAILLÉ. — ÉMAUX DE NIELLURE. — CISELURES.

Les poignées de l'épée et de la dague représentées ici sont en acier décoré d'émaux cloisonnés à fond d'or ; les garnitures des fourreaux et du ceinturon sont traitées de même. Les armes ainsi décorées sont rares. Le goût de l'ornementation et la perfection du travail faisaient de ces deux armes de même style des pièces capitales de la collection de Pierrefonds, que Napoléon III avait acquise du Prince Soltykoff. Elles datent de l'époque de Henri II (1547-1559) et sont aujourd'hui au Musée d'artillerie de Paris.



Nous joignons ici l'ensemble de ces poignées et des deux fourreaux avec le porte-épée et son agrafe, de façon à reconnaître les pièces de détail représentées en cette planche en dessins épurés, ce qui est indispensable, le développement étant nécessaire lorsqu'il s'agit d'une ornementation embrassant des surfaces arrondies. Pour aider à l'étude de ces pièces morcelées nous rappelons en même temps les expressions spéciales concernant l'épée et la dague pendant la première moitié du seizième siècle.

La nomenclature des diverses parties d'une épée, vers 1520, et selon Penguilly l'Haridon (Catalogue du musée d'artillerie) comporte :

1° La *lame;* la soie, le talon, le corps de la lame, la pointe.

2° La *poignée;* le pommeau, la fusée (c'est la poignée proprement dite), les gardes, les pas d'âne, les quillons; la contregarde opposée à la garde, souvent formée de branches croisées, les quillons formant la croix de la poignée; l'écusson placé où les quillons se rencontrent; les branches qui vont obliquement des gardes au pommeau.

Les branches se rencontrent particulièrement vers le milieu du seizième siècle, et surtout vers la fin.

3° Le fourreau avec sa garniture, le porte-épée, dont les courroies sont liées par des boucles et aboutissent à l'agrafe de ceinturon, et la bouterolle.

La dague étant « une manière de courte-épée, » ainsi que la définit le *Glossaire* de Roquefort, « d'un tiers presque de la due longueur d'une épée qu'on porte d'ordinaire, non avec pendans de ceinture » les différentes parties de la poignée de cette arme conservent les mêmes désignations, qui s'appliquent également au fourreau, lequel pour chacune des deux armes est garni de velours noir; enfin la longueur de l'épée représentée, y compris la poignée, est de 1m,20, celle de la dague est de 0m,34.

L'acier orné d'émaux opaques cloisonnés sur fond d'or, c'est-à-dire le récipient de l'ornementation, étant un alvéole creusé dans l'acier garni d'or avec des cloisons en champlevé, le décor des émaux reste à fleur de la forme. Ces ornements émaillés ne prennent un léger relief que dans les fusées des deux armes, qui sont quadrangulaires, ce relief aidant à la préhension de la poignée.

Nos 4. — Développement du pommeau de l'épée.
5. — L'une des faces de la fusée.
16. — Ornementation des quillons comprenant l'écusson.
17. — Décor de la branche qui se dédouble.
19. — Partie intermédiaire du pas d'âne.
13. — Partie inférieure du pas d'âne.
11. — Développement du pommeau de la dague.
1. — L'une des faces de sa fusée.
18. — Le décor de ses quillons.
15. — L'ornement de la garde.

Garniture des fourreaux.

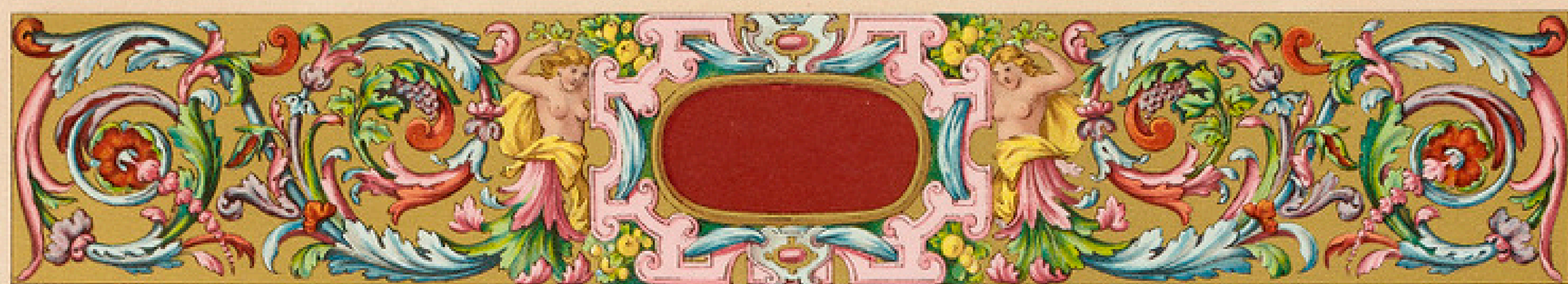
Nos 9, 10 et 12. — Agrafes du porte-épée.
3. — Bouterolle du fourreau de l'épée.
7, 8, 14. — Boutons de ceinturon.
6. — Anneau de chape du fourreau de la dague.
2. — Sa bouterolle.

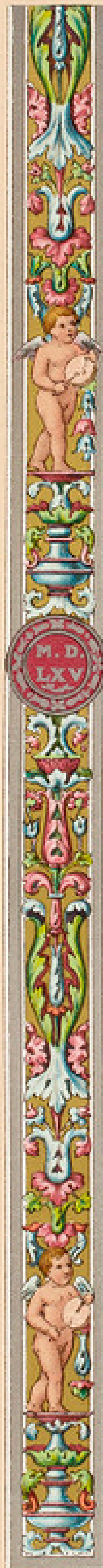
La lame de l'épée est de fabrication espagnole, cependant, on croit que le travail émaillé des deux armes est un produit français. « En Italie, dit M. A. Darcel, on ne rencontre guère d'émaux champlevés, et ceux que l'on y rencontre sont généralement de petites dimensions et du genre de ceux qu'on appelle « *émaux de niellure.* » La figure gravée et incrustée d'émail noir bleu se détache sur un fond sombre. »

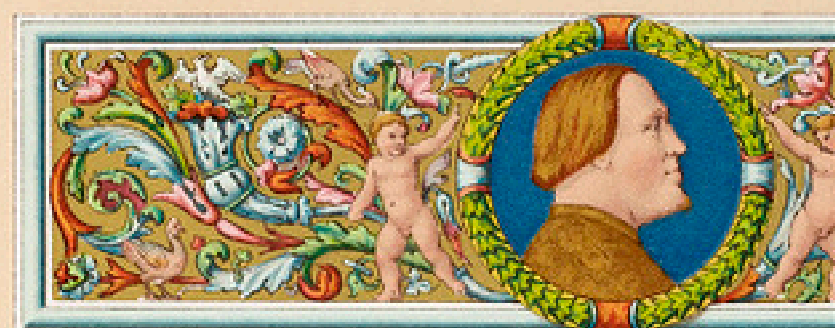
Les trois motifs nos 21, 22 et 24, sont des damasquinures enduites qui se rapprochent de cet emploi de l'émail de niellure, mais ces exemples complémentaires n'appartiennent pas à l'Italie.

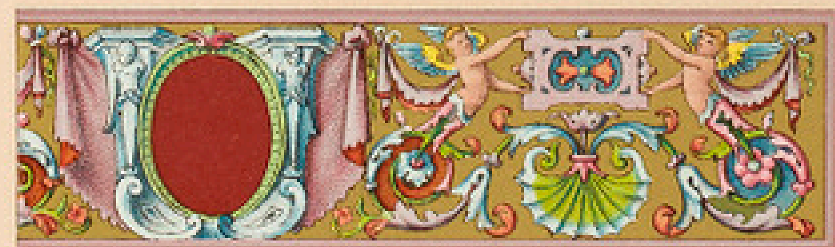
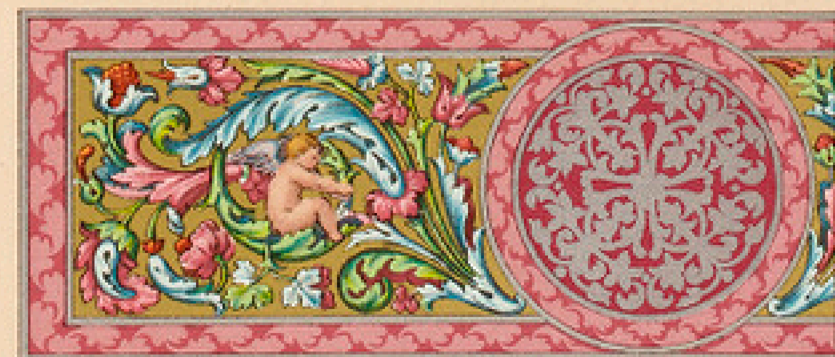
Le motif n° 22 ayant la figure d'un anneau de chape, dont le dessin est une imitation des damasquines orientales, importées dans le nord de l'Italie et pratiquées par les Azziministes, appartient particulièrement aux formules rendues familières dès 1554 par les estampes de Balthazar Sylvius. Le bouton n° 21, dans lequel le principe végétal se développe est de Virgile Solis, ainsi que le motif ciselé n° 25 du même auteur dont le monogramme figure dans l'écusson, situé entre les deux quillons de l'épée.

Les trois bouterolles nos 20, 23, 26 appartiennent de même aux écoles rhénanes de la seconde moitié du seizième siècle, et le beau caractère de ces ciselures indique la qualité de ces petits-maîtres allemands qui étaient tous orfèvres, et dont les modèles eurent alors une influence si réelle sur les industries de ce temps.





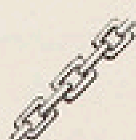







Gaulard lith. Imp. Firmin Didot & Cie Paris

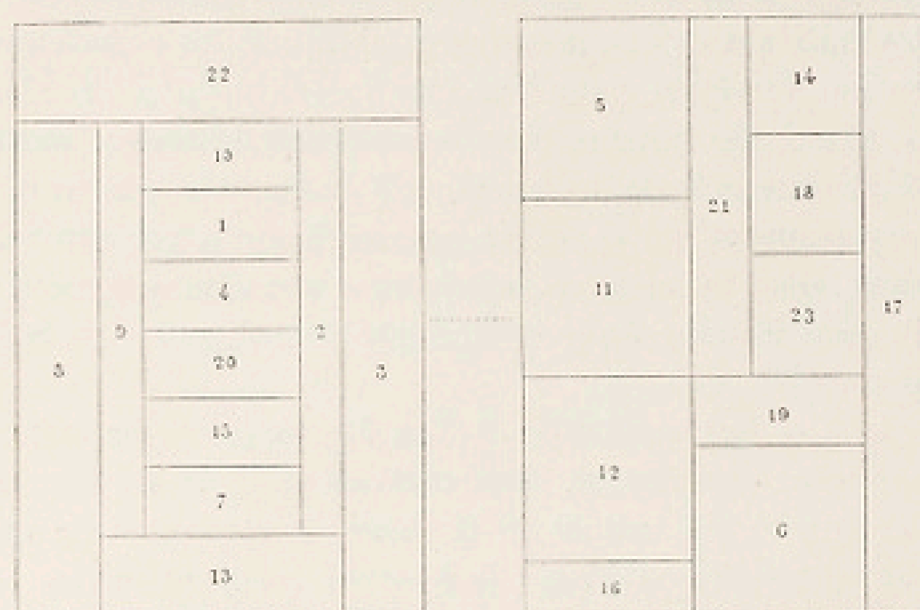




XVIe-XVIIe SIÈCLE.

ORNEMENTATION DES MANUSCRITS EN ITALIE.

SECONDE PARTIE DU XVIe SIÈCLE.



Les éléments de cette planche et de celle qui suit, ayant pour signe *la boucle*, proviennent d'une source unique, les « *Antiphonaires* de la chartreuse de Pavie » conservés à la Bibl. de Bréra, à Milan. Ces livres de chœur forment une suite particulièrement intéressante pour l'historique de la modification des styles ornemanesques pendant le long temps qu'il a fallu pour l'exécution de ces travaux, puisque, sur les quatorze volumes auxquels nos exemples sont empruntés, on trouve, parmi les dates inscrites dans l'ornement même, celle de 1562, qui ne se rencontre qu'au troisième volume, et la plus rapprochée, 1578, qui se trouve dans le douzième. Il est donc certain que l'œuvre a été entreprise avant la première de ces dates, et qu'elle a été poursuivie bien après la seconde. On s'en convainc facilement par les exemples tirés des treizième et quatorzième volumes, dont l'ornementation annonce la fin du seizième siècle, et même l'aurore du dix-septième. Quelle que soit la véritable date du commencement de cette entreprise, il est évident que les premiers artistes qui y ont travaillé, se sont inspirés du grand souffle de la magnificence décorative imprimée à la merveilleuse architecture de la chartreuse de Pavie, laquelle, commencée en 1396 par Jean Galéas Visconti, continuée par les Sforza, a nécessité des travaux qui furent poursuivis jusqu'en 1542. On a signalé que l'ornementation de la façade, « qui est peut-être, dit M. Eugène Muntz, la plus riche du monde entier, » offrait des rapports avec les portes de bronze de Saint-Pierre de Rome, le plus mémorable exemple du mélange d'éléments païens et d'éléments chrétiens qui caractérise la première Renaissance, offrant partout, sous ce rapport, la plus étrange association. Nous en retrouvons quelque chose ici, en raison de l'influence des grands arts sur les petits. Les monuments de Pavie, la seconde capitale du Milanais, sont, de toute l'Italie, ceux qui ont produit l'impression la plus profonde sur les artistes de notre pays, et qui ont déterminé directement les premières évolutions de la Renaissance française, dit encore M. E. Muntz dans son excellent livre sur la Renaissance en Italie et en France au temps de Charles VIII. Nos documents ne remontent pas si loin, et leur caractère, tout en rappelant encore, par le luxe des détails, l'impression causée par la décoration des quatre grandes fenêtres de l'étage inférieur de la façade de la célèbre chartreuse, dont chacune représente à elle seule une vie de travail, et « où l'œil ébloui ne sait où se poser », les fonctions des membres de l'architecture disparaissant sous le monde des médaillons, bas-reliefs, écussons, guirlandes, et les ornements de toute sorte. Nous nous abstiendrons donc ici d'invoquer les trop grands noms des artistes qui ont contribué au chef-d'œuvre monumental, et nous n'en retiendrons qu'un seul, celui de Caradosso, parce que chez lui le sculpteur cède constamment le pas à l'orfèvre, et que, entre autres choses, il s'est occupé de l'émaillerie, dans laquelle son émule Daniel Arcioni (ou Arzoni) excellait, et que c'est grâce aux leçons de ces deux maîtres éminents que leurs compatriotes purent, au seizième siècle, former à Rome une colonie florissante et y imposer, littéralement, le goût de leur province. Il est donc indubitable que nos illustrations manuscrites, ayant si pleinement la physionomie des émailleries, découlaient directement du goût des orfèvres milanais qui avaient la puissance de l'imposer jusques à Rome.

En somme, la magnifique ornementation des antiphonaires de la chartreuse de Pavie, est en pleine harmonie avec le milieu ambiant, où pendant une période que l'on peut évaluer à une cinquantaine d'années environ, l'œuvre a été poursuivie par des miniaturistes qui ont modifié, au fur et à mesure du temps, le caractère de l'ornementation primitive du recueil; ces enlumineurs subissant naturellement le goût du jour, se trouvent avoir composé ainsi une galerie historique, dans laquelle il est facile de reconnaître les diverses transformations, et c'est ce que les ornemanistes, qui auront à étudier cette marche, seront à même de suivre ici, où la nomenclature des exemples est chronologique, en s'étendant à la fois aux deux planches, pour que la notice commune à ces deux pages, les résume dans l'unité qui leur est nécessaire pour la facilitation de l'étude. La numération particulière va, naturellement, de l'une à l'autre de ces planches, ayant pour signes, la *chaine*, d'une part, *la boucle* de l'autre.

N° 1. — Volume 2. — Motif emprunté à la page première. Le portrait est celui de Jean Galéas Visconti, fondateur de la chartreuse de Pavie.

N°s 2, 3, 4. — Volume 3. — Les deux bordures montantes se font vis-à-vis dans la page. Le principal de ces riches décors latéraux, d'une sage et très belle ordonnance, porte, dans le médaillon du milieu, la date de 1562. Dans le petit médaillon correspondant, c'est le monogramme du Christ qui est inscrit. Cette construction ornementale est basée sur le principe des fontaines et des candélabres antiques; les enfants qui la supportent sont d'excellente proportion relative, et bien mouvementés pour leur fonction.

N°s 5 et 6. — Volume 6. — Ces riches initiales N et D sont bien dessinées, particulièrement le n° 5 qui sent la main d'un maître ornemaniste et d'un orfèvre. La tendance à la complication se fait surtout sentir dans la lettre D, qui est, d'ailleurs, de moindre valeur, et qui se trouve en sens inverse, par erreur. On paraît avoir voilé, dans ces deux lettres, le tableau intérieur, dont la forme est indiquée, et qui a dû y figurer. Quelle qu'ait été la cause de ce voile, il est certain qu'il a été mis à une époque postérieure à la peinture de la lettre. Le décor intérieur de l'N est une ornementation du dix-septième siècle.

N°s 7, 8, 9, 10. — Volume 10. — Les montants n°s 8 et 9 sont de même sorte que ceux déjà vus. Le plus grand de ces deux motifs est purement ornemental, sans mélange de figures humaines, tandis que dans la bande étroite lui faisant vis-à-vis, il s'en trouve qui battent du tambour; le médaillon de celle-ci porte la date de 1565.

Dans le médaillon du n° 10 le sujet représenté est « le Sauveur pleurant sur les péchés du monde. » La façon dont ce petit tableau sous bordure est présenté, semblable en ceci au médaillon de Galéas Visconti, appelle nettement l'idée de l'émail peint à la façon de Limoges. Du reste, et nous n'y reviendrons plus, toute cette ornementation a l'apparence d'appartenir en propre à l'émaillerie.

N°s 11, 12, 13, 14. — Volume 12. — L'initiale n° 11 présente une ornementation d'un caractère véritablement nouveau, dégagé par la main d'un artiste émérite comme dessinateur, et qui s'est appliqué à faire prévaloir, par les qualités de son exécution, les innovations qui le séduisaient. Le sujet traité dans cette lettre, représente Ézéchiel tenant un tableau sur lequel est inscrit en latin une citation empruntée au XXXVIIe chapitre de ses prophéties. « Prophétisez donc et dites-leur : Voici ce que dit le Seigneur Dieu. O mon peuple! je vais ouvrir vos tombeaux; je vous ferai sortir de vos sépulcres, et je vous ferai entrer dans la terre d'Israël. »

Le n° 12 est un I dont le décor ne comporte pas de tableau scénique; il est tout ornemental, en combinant des figures peintes au naturel, entières ou partielles. Des enfants y jouent avec des oiseaux, et les demi-figures de femmes issues de rinceaux, les ailes liées dans l'ornement, montrent les oreilles allongées et les seins en poire de la faunesse. Le caprice prend ses aises, et on trouve ici l'emploi des fleurs naturelles, en guirlandes, et en pleine corbeille.

Le n° 13 montre un motif d'un meilleur aloi, et d'un caractère plus décisivement nouveau dans son heureuse unité. Il porte avec ostentation sa date 1578; et l'on peut présumer que ce décor d'un dessin si neuf et d'une coloration si différente a marqué le passage d'un maître qui n'était pas du terroir, ou qui avait été se former en dehors de l'école milanaise, à Bologne, par exemple, dont cette ornementation rappelle l'école. La bordure entière de cette page est traitée avec la même note, et de cette même large manière.

L'initiale n° 14, ornée sur le type du n° 5 et ayant son tableau intérieur, ne participe pas à ce mouvement de la nouveauté.

N°s 15, 16, 17, 18. — Volume 13. — Avec les motifs n°s 15 et 16 on voit aborder une recherche ayant pour but principal les élégances et la grâce du mouvement dans des caprices qui sont, d'ailleurs, toujours symétriques. Ce ne sont pas seulement des différences dans le dessin ornemental que l'on trouve ici, mais c'est la trace très évidente d'un nouveau génie, n'ayant de l'ancien que l'indifférence parfaite de la destination du décor inséré dans un antiphonaire. Ce que l'on peut appeler le matériel de ce nouveau débarqué est surtout exposé dans le montant n° 17; mais l'emploi qui en est fait dans ce panneau en hauteur est moins heureux que dans les petites bandes transversales, et surtout dans le n° 15 qui est une petite merveille, avec son cartouche central qui a tout le caractère d'un véritable cachet scellant de son empreinte.

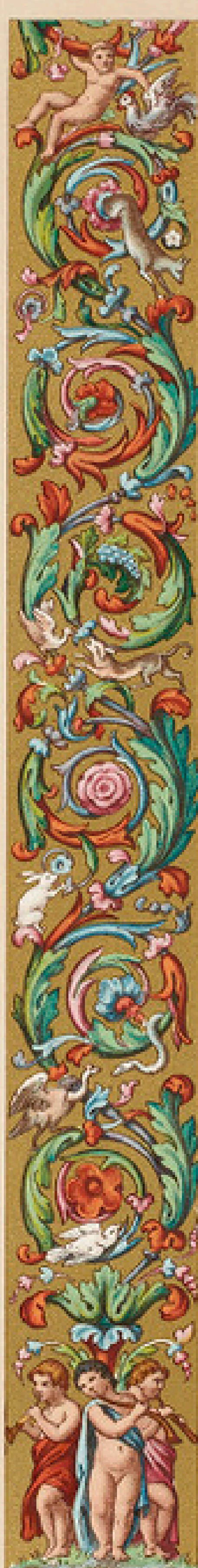
N°s 19, 20, 21, 22, 23. — Volume 14. — Le n° 22 donne ici la plus complète idée d'une opulence nouvelle, à laquelle l'emploi du cartouche construit et prenant une importance de plus en plus décisive, a donné la physionomie trop connue pour qu'il soit nécessaire de s'y arrêter, autrement que pour faire remarquer la différence de ces cartouches de menuiserie, plus ou moins riches par eux-mêmes, mais n'admettant pas l'introduction de figures étran-

gères à la construction, comme en usait l'École de Fontainebleau qui avait donné ses modèles à la France. Ici, et l'on peut voir en même temps le n° 20, les figures ne font qu'accompagner le cartouche, ne se combinant avec lui que par leur rapprochement, sans lui appartenir autrement, issues qu'elles sont d'un rinceau d'ornement dont le développement est tout à l'extérieur. Dans l'exemple n° 22, les deux figures qui supportent le cartouche par derrière, le présentent avec tout l'esprit du véritable cartel. Le fragment n° 21 se présente comme un avant-goût de l'opulence tumultueuse des ornementations où Jean Lepautre devait faire figurer dans les enroulements de l'acanthe des actions vives, des combats et des chasses. Mais on n'en était encore qu'à l'emploi d'un personnel entièrement paisible. Ce montant d'ornement est comme une végétation magique, un arbre de délices; bêtes et gens, personne ne s'y sent en danger, et c'est au son de la musique du chœur des petits musiciens s'exerçant au pied de cet arbre que l'on voit, dans les différentes hauteurs, l'oiseau rencontrant l'écureuil, l'enfant reposant auprès du loup, etc.

Le n° 19, d'une grande finesse d'exécution, est agencé sur l'un des modes affectionnés par les Grecs, le développement des rinceaux se faisant vis-à-vis sans se confondre, et sans que cette séparation nuise à l'unité du décor. On ne peut que s'étonner de cette pureté relative au moment où se produisait le mouvement que nous suivons. Ce petit exemple donne lieu de présumer que les artistes au caractère sérieux comme Poussin, qui n'était plus loin alors, avaient été devancés en Italie par d'autres artistes inconnus qui faisaient de l'antiquité une étude beaucoup plus serrée qu'on ne s'y était habitué avant eux.

Le n° 23 est un O dans lequel on a représenté saint Sébastien lié à l'arbre où il fut percé de flèches. L'ornemaniste s'est servi du sujet du tableau pour enrichir la décoration de sa lettre; il a attaché à la menuiserie formant cartouche dont cette lettre est faite le bois de deux arcs; c'est là une intention que l'on ne retrouve en aucune des initiales des temps précédents, figurant dans cet antiphonaire. L'ornementation de cette lettre marque bien définitivement l'intronisation d'un genre triomphant. C'est surtout l'influence des Flamands qui prévalut alors.

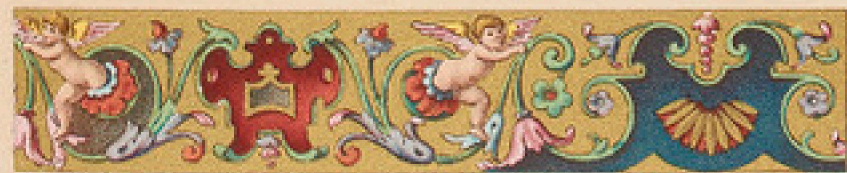








Gaulard, lith. Imp. Firmin-Didot & Cie Paris

XVIE-XVIIE SIÈCLE.



ORNEMENTATION DES MANUSCRITS EN ITALIE.

SECONDE PARTIE DU XVIe SIÈCLE.

Nous réinsérons ici les deux tableaux de numération en y ajoutant la division sommaire des volumes d'où sont tirés les exemples, et en renvoyant pour le texte commun aux deux planches à la notice de la page ayant pour signe *la chaîne*.

Volume 2, — n° 1.

Volume 3, — n°s 2, 3, 4.

Volume 6, — n°s 5 et 6.

Volume 10, — n°s 7, 8, 9, 10.

Volume 12, — n°s 11, 12, 13, 14.

Volume 13, — n°s 15, 16, 17, 18.

Volume 14, — n°s 19, 20, 21, 22, 23.

RENAISSANCE.

Charpentier, lith.

Imp. Firmin Didot & Cie, Paris.





RENAISSANCE.



ORNEMENTATION DES MANUSCRITS. — LES CARTOUCHES EN BOIS.

Cette page et les fragments de bordures qui l'accompagnent sont puisés à une même source, *La Vie des ducs d'Urbin*, manuscrit de la bibliothèque du Vatican, à Rome.

Cette ornementation luxueuse est une combinaison de deux éléments divers. L'antiquité romaine, telle que Raphaël l'avait étudiée dans les peintures des bains de Titus et les bas-reliefs de la colonne Trajane, et dont Jean d'Udine a été l'interprète dans les ornementations de la Farnesine, a guidé, d'une part, le miniaturiste dans le goût de ses rinceaux, ainsi que dans la superposition des motifs des panneaux en hauteur. De l'autre part, et selon des agencements que l'antiquité n'a point connus, on voit figurer dans ces décors, soit isolés, soit se mélangeant avec le reste, des constructions formant par elles-mêmes un élément distinct, qui, sous le nom générique de cartouches, devait prendre une si large place dans la décoration architecturale et picturale qui a succédé aux premières manifestations de la Renaisssance, animées dès lors d'un caractère véritablement nouveau. Ce mode, propre à servir de base au jeu des rinceaux, communique aux productions européennes un cachet si particulier, que c'est par le genre des cartouches que l'on détermine le plus facilement l'âge des décors qui se succèdent depuis le seizième siècle.

Le grand cartouche qui sert de monture au portrait du duc Francesco Maria Ier appartient au mode de la construction exclusivement en bois, qui fut le premier, tel qu'on le rencontre à l'époque de Ducerceau, et particulièrement à celle de Théodore de Bry, qui a donné de ce genre des exemples si précis, dans son remarquable alphabet. Nous réunissons en une page spéciale les éléments de cette sorte, présentés par le maître graveur dans toute leur pureté. Les spécimens présents, outre leur intérêt propre, ont pour objet de montrer la nature des colorations qui conviennent à ces bois.

Le principe de ces constructions ornemanesques ne paraît point d'origine italienne; toute incertaine qu'est cette origine, il semble qu'on la doive surtout attribuer à l'Allemagne, aux Flamands, à ces ouvriers du bois qui se faisaient un jeu de ses enroulements et qui paraissent en avoir usé d'abord pour le cartel des armoiries.

L'Italie de la Renaissance était très fréquentée par les artistes étrangers. Dès le quinzième siècle, et parmi les célèbres Urbinates de la cour du magnifique Frédéric de Montefeltro, pour ne parler que de celle-là, on voit figurer le Gantois Juste, « dont le réalisme de Flamand n'était pas moins apprécié que sa science du coloris, » et cet autre, si toutefois ce sont deux personnalités différentes, que l'on désigne sous le nom de Juste d'Allemagne.

Le portrait est, dans l'original, une miniature à toutes couleurs. L'arbre qui figure dans un médaillon rappelle le chêne des armes *della Rovere d'Urbin*.



XVIth CENTURY. XVIe SIÈCLE. XVI^tes JAHRHUNDERT



Waret. del. Imp. Firmin Didot & Cie. Paris



XVIe SIÈCLE.



L'ORNEMENT CONSTRUIT.

ENCADREMENTS, CARTOUCHES ET FLEURONS.

L'ornementation, ayant pour point de départ la menuiserie finement ouvrée et se produisant sous l'aspect d'une construction d'une certaine logique, en admettant des additions de toute sorte, des végétaux, des branches légères, des fleurs et des fruits, en guirlandes et en bouquets, des filaments et des rubans, des attributs et des trophées, des reptiles et des mollusques, des poissons et aussi des quadrupèdes, et enfin la figure humaine, entière ou partielle, sans compter les arabesques de la famille des damasquines, et parfois aussi les draperies sur le mode du manteau héraldique, cette ornementation offrant en chacun de ces exemples un ensemble complet, de plus ou moins d'importance, comporte dans ses variétés une expression d'art dont le caractère est complètement européen.

Le mouvement dont le genre de cette ornementation est issu coïncide avec la propagation de la renaissance italienne, mais la physionomie de ces délicates constructions n'appartient en aucune façon à l'antiquité classique, et dans les cartouches, particulièrement, conçus selon ce mode, les ornemanistes ont trouvé des ressources décoratives qui manquaient à peu près totalement aux anciens.

Pendant la première moitié du seizième siècle, l'école de Fontainebleau a fourni la France, et particulièrement les émailleurs de Limoges, de modèles de cartouches dont les déchiquetures s'enroulent en volutes sur le principe de la *carta* (voir la notice de la planche ayant pour signe la *poulie*); mais après l'école italienne, qui, sous ce rapport, semble avoir reçu l'impulsion de l'Allemagne, on vit ce genre prendre en Europe de larges développements, en même temps que les types affectèrent le caractère de plus en plus décidé de la menuiserie. Pendant la seconde moitié du seizième siècle et jusqu'à la première partie du dix-septième, ce fut un sujet d'émulation entre les artistes de la France, de l'Allemagne et des Flandres, chacun s'appliquant à trouver une modification aux types primitifs, de manière à leur donner une tournure, une élégance et une richesse nouvelle, et toutefois en respectant toujours le principe fondamental. Les productions de cette espèce qui nous ont surtout été léguées par la gravure sont réellement en nombre infini; souvent leur adroite ingéniosité en fait de véritables chefs-d'œuvre dont le goût et le savoir n'ont pas été dépassés. Des mains d'artistes de première valeur ont manié ce genre, et les petits-maîtres lui ont donné un caractère bien déterminé, dans la progression qu'il a suivie jusqu'à la fin du siècle, et la première partie du dix-septième.

Les peintres, les sculpteurs, surtout ceux du bois, et les orfèvres ont usé des ornements de cette nature; quant aux gravures, généralement faites pour servir de modèles aux industries diverses, par des compositeurs initiés à la connaissance des métiers, c'est naturellement cette source féconde qui reste la plus abondante, et c'est elle qui a fourni la majeure partie de nos documents. Toutefois il nous a paru utile d'y joindre quelques expressions variées par le mode de l'emploi même des ornementations de ce caractère, interprétées diversement selon la nature de l'art ou de l'industrie.

On trouve donc dans notre planche, en regard des exemples graphiés :

1° Un type complet d'encadrement traité par la peinture et des fragments de même nature se rattachant au genre des bois dorés.

2° Un type de cartouche construit, traité en orfévrerie, et occupant le milieu d'une décoration en rinceaux, indépendants de ce cartouche.

3° Un type du bois sculpté, servant d'encadrement à un miroir, existant en nature, dont nous insérons le tracé dans notre texte. En même temps, nous y joignons une série d'ensembles et de fragments empruntés au célèbre Alphabet gravé par Théodore de Bry, et publié à Francfort en 1559. Ces derniers exemples étant utiles par les renseignements qu'ils fournissent sur la nature diverse des éléments introduits dans la construc-

tion principale, enrichie de toutes les façons, mais toujours avec mesure, ainsi qu'on le voit dans notre planche par l'exemple de l'encadrement de l'Adoration des mages sous une bordure en bois doré, dans laquelle les végétaux et les attributs sont peints de la couleur qui leur est propre, et aussi dans les fragments de même source où certaines parties du bois doré sont elles-mêmes colorées par des tons francs. Les ornementations de ce genre se complètent par la coloration des accessoires ainsi que par celle du bois lui-même, et non pas seulement lorsqu'il s'agit du bois doré, mais lorsque le bois est capricieusement peint de tons divers. On peut juger des ressources de cette nature par l'encadrement en figure de cartouche contenant un portrait à mi-corps qui se trouve en notre planche ayant pour signe *le poupon*; c'est un spécimen de cartouche menuisé et fleuri, complet sous ce rapport de la coloration qui est toute facultative, et que le peintre détermine selon les milieux.

A vrai dire, ce n'est point par la polychromie que ce genre a reçu le meilleur de sa valeur, et son succès date justement de l'époque où le sens des colorations décoratives de simple et large facture, que le moyen-âge tenait des traditions byzantines, c'est-à-dire, et par Byzance de l'Asie même, s'est trouvé si singulièrement détourné chez nous qu'il y a été presque perdu pendant près de trois grands siècles. La peinture des tableaux, la sculpture des marbres, les ciselures des métaux, la gravure des maîtres avec ses épreuves, tout ce qui devait captiver les yeux, les détournait en même temps du décor de vieille formule, ne demandant au dessin que des compartiments distributifs pour ses colorations, vivant surtout de leur vertu, dans la franchise de leur accent, et par la qualité des rapports créant des harmonies variées, résultant du développement de gammes savantes. De toutes ces choses acquises par de longues expériences, léguées par d'anciennes traditions, dont la clef s'égarait chez nous pendant que nous excellions dans l'expression de la plastique, il nous faut, aujourd'hui, redemander le secret à la vieille Asie; puisqu'il n'est que trop démontré que l'œil si fin et si délicat de nos peintres, bien supérieurs à tous les peintres asiatiques, n'a cependant point la qualité spéciale nécessaire à l'œil du décorateur, énergique ou tendre, selon le besoin, n'usant que de moyens simples dans leur expression, et parfaits en des genres divers mais qui n'ont cependant que l'apparence de la naïveté, car on ne manie pas plus la couleur décorative que le dessin savant, sans une forte éducation préalable.

Au point de vue des colorations, les ornements que nous représentons ne donnent donc que des renseignements historiques, et ne comportent point des leçons de polychromie décorative; mais les ornementations de ce genre et de ce caractère ont joué un rôle beaucoup trop important dans les arts plus ou moins industriels pour que nos artisans n'en recherchent point l'étude. Nous en avons déjà fourni toute une série indiquant les modifications successives que le bois et les cuirs ont reçu jusqu'à l'époque des rocailles, la distinction des types réunis ici aidera encore à l'utilisation de ces exemples, les cartouches ayant conquis dans l'ornementation européenne une place définitive, y étant partout d'un emploi constant et enfin ayant cet avantage, puisque tout est relatif, que leur coloration est facultative. C'est ce dont on peut juger encore par les peintures en sali d'or de notre planche ayant pour signe le *baquet* et représentant de fastueux cartouches menuisés de la première partie du dix-septième siècle.

Nos 5, 6, 7. « Bois dorés d'après les peintures originales. Les nos 5 et 7 sont des fragments d'encadrements de la suite des portraits des rois de France par Dutillet, dont le dernier est François Ier. Magnifique manuscrit de la Bib. nat. no 2848, fonds français. Tous deux appartiennent à des hauts de page.

Le no 6 représente une miniature dont nous avons conservé l'ensemble, que nous avons dû beaucoup réduire et dont la peinture est attribuée à Jean Cousin. Le superbe manuscrit d'où elle est tirée a été exécuté vers le milieu du seizième siècle, pour Claude Gouffier, comte de Maulevrier, grand écuyer de France. C'est un livre d'heures d'une valeur exceptionnelle, et digne en tous points de ce protecteur éclairé et ami des beaux arts, mort en 1570. Ce manuscrit faisait partie de la Bibl. de M. Ambroise Firmin Didot, et la page que nous reproduisons, représentant l'Adoration des mages, est considérée comme étant la fleur du livre.

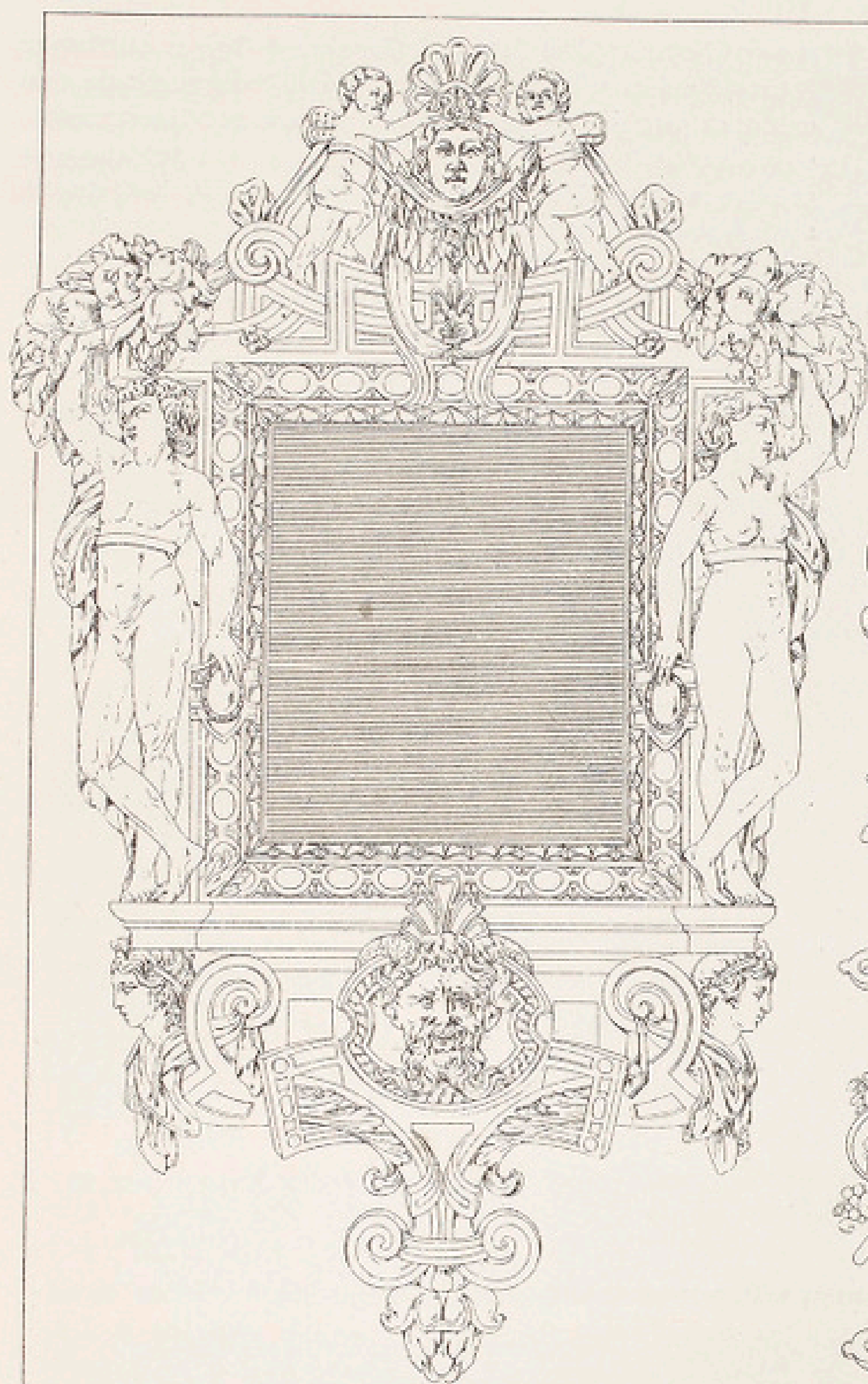
Les fragments nos 2 et 9, insérés dans les cartouches nos 1 et 8, ainsi que le no 16 dans l'encadrement no 15, sont empruntés à l'œuvre de Jean Cousin; ce sont des gravures sur bois qui, par leur caractère, se rattachent aux bois dorés.

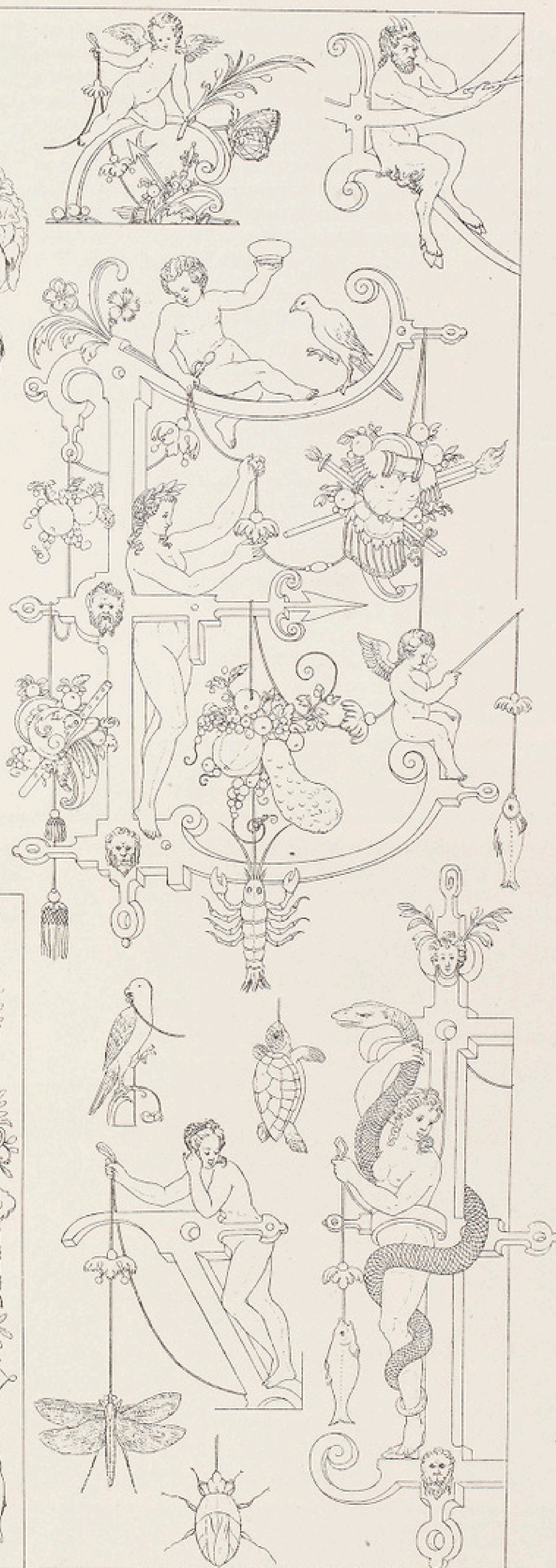
Le no 15 y peut être aussi assimilé; l'original est un dessin anonyme communiqué par Horace de Viel Castel à l'éditeur Curmer, auquel nous empruntons également la belle menuiserie du cartouche no 22, dont ce libraire a fait le frontispice de l'œuvre de Jehan Fouquet, quoique cette ornementation soit d'un temps postérieur au miniaturiste. Le miroir, dont nous donnons un dessin cliché d'après une photographie, fait partie du Musée du Louvre; c'est un des plus beaux exemples de la sculpture du bois, à l'époque de François Ier. Le bois n'en est pas doré, mais seulement enrichi par quelques filets d'or.

Le no 14 offre un détail de la selle de Christian II, roi de Saxe. Nous assimilons le travail de cette magnifique ciselure à celui de l'orfèvrerie. Cet ornement, qui est de fabrication italienne, fait partie du Musée de Dresde, et nous empruntons ce fragment à la belle publication héliogravée par M. Rade, publiée à Dresde en 1883. La composition du cartouche qui fait la principale parure de ce devant de selle, est du principe de la menuiserie la plus riche, en même temps que le cartel se trouve fortement fixé sur le champ du fond par les traverses verticales et horizontales formant la croix, traverses clouées et issues de l'ornement même relié aux bordures d'entourage. Il est peu d'exemples affirmant aussi nettement le principe du genre, avec son mascaron en monstrance, comme il en est peu aussi ayant la valeur de l'art que l'on voit ici dans les rinceaux d'ornement et les belles figures qui se combinent avec le cartouche, tout en étant indépendants. La ciselure en damasquines complète ici le bois ouvré.

Les cartouches nos 1, 8, 12 et 13 offrent des exemples de la modification que, dans sa marche progressive, le genre avait reçue vers la fin du seizième siècle; les nos 1 et 8 sont de 1590 et de Daniel Mayer; les nos 12 et 13 sont de 1609 et vraisemblablement appartiennent aussi à l'école rhénane, comme le fragment no 3 qui est de la même source.

Les petits cartouches et fleurons nos 4, 10, 11, 17, 18, 19, 20 et 21 sont empreints de caractères divers, plus ou moins contemporains entre eux, et chez quelques-uns le goût des Flamands semble surtout se révéler. Mais, à ces époques, il n'est pas toujours facile d'attribuer à une école plutôt qu'à telle autre le style intime d'une production. Les noms des maîtres sont connus, mais leur nationalité ne se révèle pas toujours par la nature de leur œuvre. Abraham Œrtel (Ortélius) né à Anvers en 1527, mort en 1598, et qui a encadré de si beaux cartouches menuisés les *images des dieux*, avait fait de longs voyages en Europe; aussi son œuvre gravé est-il plus flamand qu'italien. On con-







nait l'influence que Vredeman de Vriés, né en 1527, a exercée sur le mobilier de son temps, mais de quels emprunts les combinaisons touffues, capricieuses, abondantes en détails de cet ornemaniste architecte n'ont-elles pas été l'objet en Allemagne comme en France! F. Floris est-il aussi plus Flamand qu'Italien, et encore quel est le coin exact de C. Perretti qui gravait en 1569? Hans Siebmacher, de Nuremberg, est-il plus Allemand que Flamand? et est-ce bien aussi un Allemand que Virgile Solis qui a vécu à Nuremberg, où il était né et où il est mort? Et cependant, dans le mélange résultant de tous ces emprunts mutuels, on sent généralement persister l'indication des écoles principales se rattachant à des écoles nationales. Étienne de Laulne va se former à Francfort, dans l'atelier de Théodore de Bry; en est-il moins Français? et à sa suite tous les émailleurs de Limoges prenant ses dessins en place de ceux de l'école de Fontainebleau? Non vraiment, et le plus sage est encore de conclure que les ornementations de ce temps, offrant en somme, et jusque dans les modifications successives suivies partout, une certaine unité de caractère, sont un produit commun, et par excellence tout européen, — tout en reconnaissant que l'Allemagne et les Flandres, d'où l'initiative semble partie, ont le droit d'en réclamer l'honneur. Quant à la qualité des productions de ce genre, nous pensons que l'Italie, et surtout la France ont, au moins, marché de pair avec leurs voisins.



Cottelot lith

Imp. Firmin Didot & C[ie] Paris



XVIe SIÈCLE.

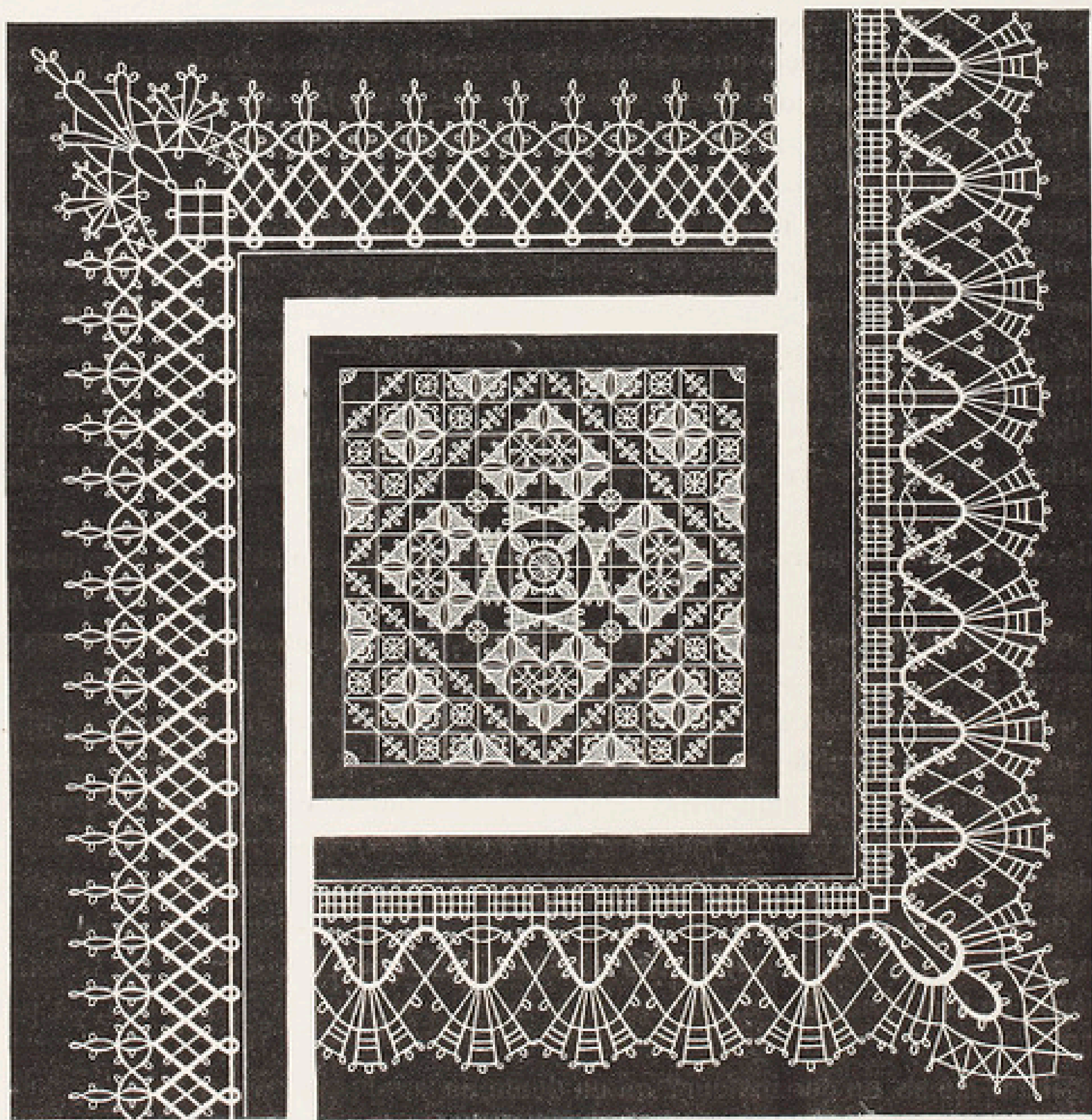


LES PASSEMENTS DE GUIPURE.

ORNEMENTATION DES TENTURES ET DES VÊTEMENTS.

La broderie appelée guipure est un mélange de la broderie d'*application* et de la broderie au *lancé*, c'est-à-dire faite au fuseau. Ce genre portait au seizième siècle le nom de *passement* et son rôle sur les fonds d'étoffe est, en effet, celui d'une passementerie à jour, dont le relief et la netteté sont d'un excellent principe décoratif. La guipure se composait de cartisane et de soie tordue; la cartisane était un mince parchemin qu'on recouvrait d'un fil de soie d'or ou d'argent, elle formait le relief des dessins, variés, en outre, par des travaux à l'aiguille; la guipure proprement dite était la soie enroulée autour d'un gros fil ou cordonnet.

Marie Stuart, qui confectionnait des guipures, leur donne le nom de *dentelles à parchemin*, expression justifiée



par des bordures comme nos n°s 2, 3, 9, 12 et 16, dont le dessin offre des terminales disposées en dentelés qui se succèdent régulièrement; c'est par dérogation que le nom de dentelle s'est trouvé généralisé depuis, en l'appliquant au réseau sur lequel on fixa les guipures, rapprochées ainsi des broderies au point ou à l'aiguille.

Il semble qu'avant de broder sur les très fins réseaux de dentelle, on ait employé de larges treillis quadrangulaires de la nature de celui dont nous donnons ici un exemple, rappelant un genre très connu. Ce mode avait l'avantage de ne point trop affaiblir l'accent décoratif, et de laisser valoir les fonds dans leur vigoureuse tonalité; et il en était encore de même pour les simples lacis, combinés en dessins d'ornement, que nos deux exemples rappellent égale-

ment. Mais l'apparence mécanique de ces travaux, leur régularité géométrique, spécialisant le genre, enlève à ces productions le caractère d'art qui rend particulièrement intéressantes les guipures que nous reproduisons. Ces passements formant bas-relief sur les étoffes, avec des dessins en claire-voie dont le caprice apparent simule la libre décoration, ingénieusement mouvementée, et enrichie par les matières employées, sont d'un ordre d'autant plus élevé que les principes en sont réellement sévères, puisque c'est, sans autre expédient que le relief en méplat, que ces riches décorations sont obtenues. Au besoin, on en ferait des sculptures et, dans tous les cas, de ces ciselures qui n'altèrent en rien la forme de l'objet.

Parmi ceux de ces spécimens offrant le décor le plus large on peut observer que les dessins sont combinés de façon à laisser peu sensibles les points d'attache rendant solidaires toutes les parties. Le nombre de ces attaches augmentait avec la délicatesse d'exécution des passements, mais l'artiste utilisait ces liens nécessaires en les disposant avec symétrie et de manière à ce qu'ils devinssent eux-mêmes une partie de l'ornement. Tels sont les nos 1, 5, 6 et 13, particulièrement, dans lesquels ne sont plus dissimulées les attaches que l'on appelait en Angleterre *liens à picot*; en Italie *jambes*, et *brides* en France.

De toutes les broderies à jour, la guipure est celle qui a été la plus riche sous le rapport des matières employées; elle mettait souvent en œuvre les fils d'or et d'argent, les soies de toutes les couleurs, parfois les plumes et aussi les pierreries. L'application de la guipure au décor des tentures et des vêtements se rencontre en France en 1547, au couronnement de Henri II; le devant du grand autel était en velours cramoisi orné de « *cuipure* » d'or; et d'autres ornements y étaient de même composés de riches broderies de « *cuipure* ». Lors de son entrée solennelle à Paris, le même prince portait sur son armure un surcot de toile d'argent, à ses chiffre et devise, et garni de guipure d'argent. L'unité de ton et l'emploi des fils métalliques paraissent avoir été le plus en faveur. Dans l'inventaire de la garde-robe de Marie Stuart, relevé à l'abbaye de Lillebourg, en 1561-62, on trouve mentionnées : une robe de velours vert couverte de broderies, *guimpeures* et cordons d'or et d'argent, et bordée d'un passement de même; une robe de satin blanc chamarrée de broderie faite de guimpeure d'or; une robe de velours noir semée de guimpeure d'or, etc., mais on appliquait aussi la polychromie aux guipures. Les casaques des pages du temps de Henri III étaient couvertes de guipures et de passements rappelant toutes les couleurs héraldiques des maisons auxquelles ils appartenaient.

Dès la première partie du seizième siècle on imprima des recueils spéciaux de dessins pour la broderie, en donnant à ces modèles d'ornementation le nom de *patrons;* et ce fut, dans le courant du siècle, partout en Europe, une émulation entre les maîtres qui s'occupèrent de fournir des dessins pour les passements et autres broderies; ce mouvement général est intimement lié à la renaissance italienne.

Les recueils de ce genre sont à l'infini, il en a été publié sous tous les titres : *Le Livre de moresques; la Fleur des patrons de lingerie, comprenant l'art de broderie et tissuterie; Le triomphe des ouvrages; La Gloire et l'honneur des points en relief et à jour; Les Pompes; la Splendeur des vertueuses demoiselles; le Flambeau des broderies; les Passements de l'invention de Jean-Cousin, à Paris; le Trésor des patrons*, etc. — Parmi tous ces recueils, celui qui fut le plus en vogue est le livre du seigneur Fédéric de Vinciolo, Vénitien, dédié à Catherine de Médicis, et paru en 1587. Le succès en fit multiplier les éditions que l'auteur grossissait par de nouveaux modèles, et il en fut de même du recueil de Cesar Vecellio, publié en quatre parties et ayant pour titre : « *Couronne des nobles et honnêtes Dames,* » qui date de 1592.

Quoique nombre de ces recueils de patrons soient dédiés « aux femmes de mérite et aux jeunes demoiselles, aux hommes et aux jeunes gens » comme les *Modèles de broderie* publiés en 1530, à Venise, par Antonio Taglienti et les frères de Sabbio, exemple suivi par Aurèle Passaroti, peintre, dédiant l'un de ses deux livres aux gentilshommes de Bologne, et encore par Jehan Mayol, carme de Lyon, indiquant dans sa dédicace au lecteur de ses « beaux Pa- « trons nouveaux » que son livre concerne « tant hommes que femmes » ce sont surtout les illustres dames qui se sont plu dans ce « *royal mestier* », qualifié aussi d' « *invention de déesse et d'occupation de royne* ».

Le volume de toute rareté auquel sont empruntés nos exemples annoblit encore en quelque sorte le genre, il est intitulé : *Du Debvoir des filles, traicté brief, et fort utile, divisé en deux parties :* la première est, de la dignité de la femme, de ses bons déportements, et debvoirs; des bonnes parties et qualités requises aux filles qui tendent au mariage. L'autre traicte de la virginité, de son excellence, des perfections nécessaires à celles qui en font profession, des moyens de la conserver..., par frère Jean-Baptiste de Glen, docteur en Théologie de la faculté de Paris, et prieur des Augustins lez Liège. Le tout dédié à madame Anne de Croy, marquise de Renty, etc., et publié à Liège, chez Jean de Glen, en 1597.

Ce théologien était-il lui-même un dessinateur? on en doute en constatant parmi les planches de patrons de son recueil, des copies de planches de la *Corona delle donne*, de Vecellio, et on en infère que toutes les autres sont des imitations provenant d'autres volumes, sans cependant qu'ils soient désignés.

L'ouvrage de Jean-Baptiste de Glen faisait partie de la Bibliothèque de M. Ambroise-Firmin Didot.



Spiégel lith

Imp. Firmin Didot & Cie Paris



XVIe-XVIIIe SIÈCLE.



ORFÉVRERIE-JOAILLERIE.

L'ORNEMENT DE LA PERSONNE.

Cette planche est composée principalement de bijoux du seizième siècle, et offre, en outre, un certain nombre de détails concernant l'ornementation de la joaillerie européenne pendant les seizième et dix-septième siècles, de sorte qu'on y peut puiser des indications sur les styles qui se sont engendrés, en découlant généralement des grands arts contemporains, ainsi qu'il en fut jusqu'au triomphe du diamant, lequel, en raison de la taille, des progrès de sa mise en valeur, devait prendre une si large place dans les parures, et dont la monture métallique, changeant avec la mode et constamment remaniée, de moins en moins ostensible d'ailleurs, a fini par n'avoir presque plus de caractère artistique.

Dans ces spécimens le métal recouvert d'émaux, les nielles incrustés et la lapidairerie de couleur forment le fonds principal. Les artisans anciens comprenaient tout autrement que de nos jours l'ornementation de la bijouterie. Entre leurs mains chaque joyau recevait une physionomie particulière, éloignant toute idée de fabrication à la grosse. Nos ancêtres voulaient surtout que le bijou fût coloré, et comme animé d'une vie propre, tout en lui faisant jouer un rôle de partition sur le velours, le satin, la lingerie ou la chair; tel joyau figurait dans le concert avec la merveilleuse cuirasse de ces coléoptères chatoyant de tous les feux, tel autre y apportait la fraîcheur et la discrète étincelle de quelque fleur éphémère, à laquelle l'émail sorti de la flamme procurait une durée en état de braver les siècles.

Seulement (la fortune historique de la joaillerie offre cet imprévu), il est advenu que des bijoux de nature inaltérable, fabriqués en nombre prodigieux, ont tellement disparu par suite de mille causes dont nous n'avons point à nous occuper, que l'orfèvrerie-joaillerie du seizième siècle, par exemple, ne se trouve plus représentée en nature que par un nombre restreint de pièces véritablement authentiques, tout à fait clairsemées dans nos musées et dans quelques collections particulières privilégiées.

C'est surtout par la gravure que l'on connaît les productions les plus estimables du genre. Les petits-maîtres en ont formé un véritable trésor, mais malheureusement incomplet, faute des éléments polychromiques qui contribuaient si largement au faste des anciens bijoux.

Parmi les genres décoratifs, celui qui a pour but la parure de la figure humaine à l'aide des joailleries, en principe l'*ornement de la personne*, peut dans son minuscule marcher de pair avec tous les autres modes de l'ornementation. C'est un des arts qui exigent le plus de connaissances raisonnées, et cet art a exercé à l'infini l'ingéniosité des artisans, voire des maîtres de tous les degrés. Les Grecs, qui s'y connaissaient, ont fait du forgeron merveilleux, martelant les armures et ciselant les joyaux, le dieu d'un art si précieux qu'ils lui ont composé un domaine indépendant, distinct de celui d'Apollon, le dieu de tous les autres arts, mais non l'époux de la beauté souveraine, de cette Aphrodité qui, sans cesser d'être volage, semble avoir donné sa main au divin boiteux pour s'assurer l'éternel concours de l'orfèvre-joaillier.

Le mythe antique, avec sa caverne peuplée par les éborgnés de l'enclume travaillant à la lueur des forges, c'est-à-dire offrant le contraste de l'antre obscur d'où sortent les parures faites pour briller, aurait pu convenir encore, sous certains rapports, à la bijouterie colorée de notre dix-huitième siècle. Parmi les pratiques obligées de l'émailleur à la lampe, qui fut surtout l'artisan des délicates émailleries de cette époque, celui-ci procédait en l'absence de la lumière naturelle éclipsant toutes les autres, et particulièrement celle que pouvait donner le feu de la lampe à mèche de coton fournie d'huile de navette. Avec le souffle des chalumeaux on procurait bien à la flamme l'ardeur nécessaire pour la combustion des émaux, mais pour la sûreté du travail il fallait se contenter

de la lumière de cette flamme, isolée de toute autre. Et il doit en avoir été de même chez les Étrusques, pour lesquels l'émaillerie à la lampe fut un procédé familier. De sorte que pour cet art particulier c'est comme une espèce de haute tradition de voir sortir d'une obscurité relative les brillantes parures guerrières ou de galanterie. Car l'ornement de la personne par l'œuvre du feu a eu tous les caractères, comme on en peut juger par la mère éplorée venant demander à Vulcain un armement pour son fils, le plus beau des Grecs, invulnérable comme le savent également la mère et le dieu, par conséquent n'ayant nul besoin d'armes défensives, et pour lequel cependant l'artiste forge et cisèle la merveilleuse cuirasse et compose le fameux bouclier, qui n'ont d'autre utilité que de rendre le héros plus beau encore. Aux siècles dont nous nous occupons, l'un et l'autre sexe prisaient également les joailleries, et en usaient presque dans la même mesure.

XV

XVe SIÈCLE.

N° 46. — Bague en or, anneau à pans portant une tige qui s'évase en chaton pour porter un saphir en losange fixé par quatre griffes. Deux têtes de dragons, sortant du milieu d'une couronne fleuronnée, sont affrontées de chaque côté du chaton. (Catalogue du musée du Louvre. N° 740, section française.)

XVIe SIÈCLE. — OBJETS.

N° 6. — Médaillon ovale, cristal de roche et or émaillé. Travail espagnol.

N° 8. — Pendant de col. Camée représentant l'enlèvement de Déjanire. Monture en or, émaillée et ornée de diamants. Travail italien.

N° 18. — Collier d'or émaillé, garni de pierreries et de perles. Travail espagnol.

N° 20. — Pendant de col, monture en or émaillé, pierres et perles. Travail espagnol.

Nos 26 et 31. — Petites pièces de suspension, or émaillé. De provenance portugaise.

N° 29. — Pendant de col, en or émaillé et orné de perles. Au milieu un agneau formé d'une perle baroque.

N° 32. — Pendeloque en or émaillé, représentant un cavalier ayant une dame en croupe et un faucon sur le poing. Les costumes sont du temps de Charles IX. Émeraude, rubis et perles. — Le revers de ce bijou est émaillé de bleu, de rouge, de blanc rosé, de vert et de blanc comme l'endroit.

N° 35. — Plaquette de suspension dont le motif central représente en bas-relief coloré le jugement de Pâris. Or émaillé mêlé de pierres. Travail italien.

N° 37. — Bouquet de fleurs mobiles en émail et perles d'émail, pour agrafe de corsage. Cette bijouterie branlante est de la fin du siècle. Travail italien.

N° 38. — Pendant de col en forme d'aigle tenant dans ses serres une branche coupée. Or émaillé, orné de pierres et perles. Travail espagnol.

N° 42. — Bijou de suspension. Médaillon ovale à double face, or champlevé et incrusté d'émaux translucides; décoré de rinceaux, de fleurs et d'oiseaux. Il est garni de trois perles fines et contient un portrait d'homme peint à l'huile sur cuivre. Travail français.

N° 43. — Pendeloque en forme de nef, en or émaillé. Nef à éperon, avec château-d'arrière, mât et voile, formée d'une lame d'or sur laquelle ont été rapportés des fils plats en or qui forment des cloisons représentant des fleurons, des écailles, etc. et remplies d'émaux translucides verts et rouges; blancs et bleus opaques. Sur chaque flanc est enchassé un camaïeu d'argent sur fond noir en verre. (Catalogue du Musée du Louvre, n° 756, section italienne.)

N° 49. — Monture d'épingle articulée.

N° 51. — Bijou de suspension formé par une sirène, fille de l'air par ses ailes éployées et fille de la mer par la double évolution du bas de son corps en poisson. D'une main elle tient la flèche de l'amour, et présente de l'autre un rubis en forme d'écu couronné. Un petit amour ailé plane au-dessus, en montrant une fleurette. Or émaillé mêlé de pierreries. Travail italien.

N° 53. — Bijou d'or émaillé, en forme de lanterne. Le milieu, en cristal de roche évidé, contient deux petits sujets religieux en bois sculpté. Travail espagnol.

N° 54. — Bijou en or émaillé, orné d'un large chaton renfermant une topaze de forme octogonale, mise en très haut relief et placée au centre d'un très riche cartouche enrichi de deux figurines de femmes assises tenant des palmes, d'un lévrier et d'un bélier couchés; une tête de cerf est placée au-dessus de la belière, et un mascaron sert d'attache à une perle poire suspendue au-dessous du bijou. — Le revers est orné d'une plaque d'or représentant des arabesques, des figurines et des insectes finement gravés et émaillés en couleur. D'après les divers attributs, ce joyau splendide paraît avoir été exécuté pour Diane de Poitiers. Sans la perle, la grandeur originale est en hauteur de huit centimètres, en largeur, de sept centimètres.

N° 59. — Pendant de col en forme de croix latine renversée ornée de cinq clous à tête en diamant; monture en or émaillé, décorée de figures et d'oiseaux. Travail italien.

Détails. Nos 7 et 22. — Petites pièces, l'une en forme de cœur niellé et enduit, l'autre en figure d'écusson ciselé, et nos 4 et 5, montures de perles pendantes, empruntées à l'œuvre de Hans Collaert, auteur de deux suites de pendeloques publiées à Anvers et dont la première est datée 1580. Les modèles fournis aux orfèvres par ce graveur se composent de pièces symétriques à contours très découpés, ornées d'une profusion de pierreries taillées en table, et accompagnées de ces perles pendantes dont il s'appliquait à varier la monture.

XVIIe SIÈCLE.

Nos 3, 14, 36, 52 et 63, niellures de la première partie du siècle, d'après J. Hurto ou Hurtu; l'œuvre de cet orfèvre, qui signait J. H. est datée 1619.

Nos 13, 15, 17, 30, 39, 40, 55 et 58, fragments provenant d'une aigrette gravée par Gédéon Lesgaré, orfèvre de Chaumont, dans son *Livre de feuilles d'orfèvrerie*, publié en 1623.

Nos 21, 27, 47, 61, 62, 65 et 66, fragments d'une autre aigrette de même sorte, mais d'un genre plus tourmenté, également gravée et signée : *Jean Dill, Polonois, invenit.*

N° 57. — Emprunté au cahier de Louis Roupert, maître orfèvre, à Metz.

L'orfèvrerie et la bijouterie de l'époque de Louis XIII, dont les caractères se rapprochent chez les Français, les Allemands et les Flamands, obéissaient aux mêmes inspirations qui n'étaient plus celles de l'école italienne. Le dessin des damasquinures et niellures propres aux petites pièces se compose de filets très déliés, interrompus par des renflements déchiquetés aux contours allongés et aux pointes très aiguës, prenant parfois quelque aspect des paraphes d'un calligraphe, mais d'un ordre bien supérieur par la sagesse de la distribution, la clarté, la fermeté de la gravure et l'élégance des agencements. Michel Leblond ou *Blondus*, avec son burin fin, le plus adroit et le plus

hardi que la main d'un orfèvre ait manié, a donné les meilleurs ouvrages en ce genre, qui est une transformation de l'arabesque, allégée et privée de figures.

L'imitation des fleurs naturelles que l'on voit apparaître dans les manuscrits du quinzième siècle, ne fut guère réalisée dans les bijouteries qu'à partir du milieu du seizième siècle. Mais ce ne fut que dans le courant du dix-septzième siècle que la flore prit dans les joailleries une grâce d'allure simulant la liberté capricieuse de la nature. Les aigrettes auxquelles nous faisons quelques emprunts pour montrer l'esprit de cette flore, aux feuillages offrant une si belle ressource pour l'émailleur, se servant de l'évolution de la feuille enroulée pour faire jouer les tons différents de l'endroit et de l'envers de la pièce, ces aigrettes montées sur des tiges d'une extrême légèreté, se combinant avec des pierres fines et des perles, marquent l'apogée d'un genre auquel sa fragilité a nui, mais qui n'a point été surpassé. La vieille école lorraine, représentée en 1668 par Louis Roupert, puisait encore ses ressources dans le mouvement des feuillages naturels enrichis à l'intérieur de nielles qui lui donnaient la physionomie composite du n° 57.

N° 23. — Cassolette d'argent, dorée en partie, et pouvant renfermer onze parfums différents.

N° 9, clef de montre; 12 et 64, boîtiers de montres; 16, support d'ornement; 19, 33, 48, 50 et 60, bordures d'encadrement, provenant du « *Nouveau livre de boîtes et pendules, de coqs et étuis de montres et autres, par Daniel Marot, architecte.*

N° 44. — Montre carrée, à cadran d'émail vert et blanc.

Les dessinateurs d'orfèvrerie français avaient mis partout à la mode leur école, émanée de Le Brun et de Mignard, de Mansard, de Girardon, et de Puget. C'étaient des statuaires et des architectes parmi les dessinateurs qui fournissaient le plus de modèles et de motifs d'ornements à l'orfèvrerie française.

Dans ce courant, l'ornementation de détail, s'agît-il de boiseries ou de joailleries, n'eut plus qu'un caractère unique, dont les *Inventions* de J. Bérain devinrent le principal répertoire, que Daniel Marot enrichit par des élégances et des délicatesses qui marquent le summum du genre, lequel s'imposa généralement et eut de la durée. Ces ornements, « *traités dans le goût de l'art* », comme les appelle Pierre Bourdon, de Coulommiers, dans ses *Essais de gravure* en 1703, ont pour signalétique un dessin toujours symétrique; les rinceaux qui en forment le tissu se trouvent brusquement transformés dans leur courbe, s'échappent à angle aigu en un trait droit qui se trouve arrêté lui-même pour donner naissance à une courbe nouvelle. Les feuilles d'acanthe à extrémités arrondies, combinées avec des masques coiffés d'une palmette s'y rencontrent souvent, ou encore elles sont combinées avec des palmettes seules, ou avec des entrelacs. Les cartouches qui y peuvent figurer sont garnis de cuirs à contours mous et arrondis.

XVIIIe SIÈCLE.

Pendant ce siècle où l'orfèvrerie et la bijouterie s'ingénièrent à fournir à tous les caprices de la mode, on fit le plus grand usage des ors de plusieurs couleurs, et aussi d'alliages de métaux imitant l'or. En 1732, Le Blanc, fondeur du roi, trouvait un suppléant de l'or, le *similor;* en 1758, l'Allemand Strass, fabriquait avec succès de faux diamants avec un cristal qui a conservé son nom. Enfin, en 1767, l'industrie du faux était devenue assez considérable pour que l'on établit la corporation des *joailliers faussetiers*. Ceux-ci étaient nécessaires pour satisfaire au luxe qui était alors descendu de la noblesse dans la bourgeoisie.

Le premier des ouvriers en métaux précieux ou en pierreries qui créèrent ou suivirent la mode fut le bijoutier Lempereur, dont Pouget, son élève, a gravé beaucoup de petites pièces, publiées en 1764 et 1767. C'est à ce recueil que nous empruntons nos quelques exemples. L'émail était revenu à la mode, ainsi qu'on en peut juger par la glaçure transparente et les tons plus fins de l'or guilloché des boîtes du temps.

N°s 1, cachet; 10, bordure de médaillon; 11, broche; 24, bijou de suspension en forme de cœur; 28, broche; 34, bijou de suspension en forme de gland, tirés du livre de Pouget.

On peut observer en ces quelques modèles, que la flore des joyaux, traitée plus largement qu'au dix-septième siècle, se présentait plus opulente, plus décorative à moins de frais, en même temps que le joyau fut moins fragile.

N° 56. — Pendant d'oreille en argent doré, orné de roses.

N° 45. — Cachet. Balustre accosté de deux consoles portant sur une arcade qui maintient une agate blanche rubanée, gravée sur chaque face. L'écu des d'Orléans dans un écusson losangé surmonté d'une couronne de fleurs de lis, et accosté de deux palmes. Un chiffre formé des lettres M. L. A. surmonté de la même couronne fleurdelisée, un arbre assailli par les vents, avec cette légende : SVPERBIT VENTIS IMMOTA. (Catalogue du Musée du Louvre, N° 903, section française.)

N° 2. — Montre en or, à cuvette, guillochée, émaillée en rouge, et décorée d'une guirlande de lierre ciselée et émaillée. La chaîne en perles fines terminée par une clef, en forme de bouton et garnie de perles. (Époque Louis XVI.)

Enfin le n° 25, est un pendant de col en argent, orné de strass et de pierres de couleur, d'un caractère rustique; c'est un bijou normand; un *saint-esprit* de l'*époque Louis XV*, et de la fabrique de Pont-Farcy, dans le Calvados.

Les nos 35 et 51 se trouvent au *Trésor d'art de Dresde;* reproduction d'après Louis Grüner.

Les nos 32, 43, 45 et 46, font partie du *Musée du Louvre.*

L'exposition faite en 1880 par l'Union centrale des arts décoratifs nous a procuré les objets suivants qui ont été photographiés spécialement.

Nos 2, 8, 37, 44 et 59, appartenant M. Édouard André.

No 54, à MM. les barons R. et F. Seillères.

No 42, à M. Charles Mannheim.

No 56, à M. Lechevallier-Chevignard.

No 25, à Mme Aug. Leroi, à Caen.

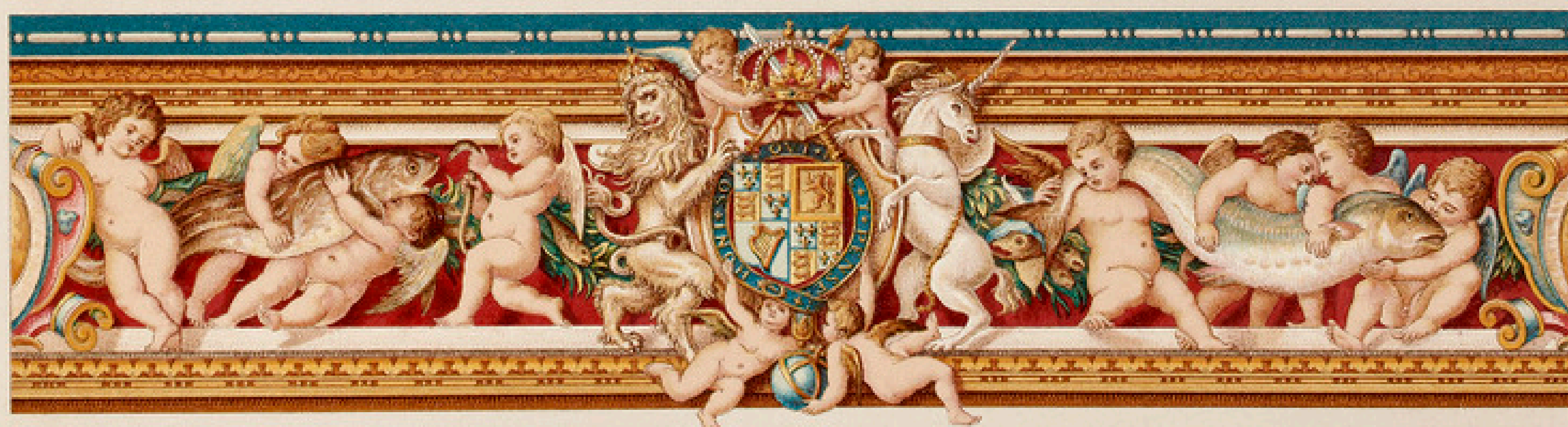
Nos 6, 18, 20, 23, 25, 29, 38 et 53, à la magnifique collection de M. Charles Stein.

Dont nous inscrivons les noms avec toute la gratitude que nous éprouvons pour ces amateurs, qui se font un plaisir de seconder des études utiles aux arts industriels.

Enfin les nos 26 et 31 sont empruntés aux phototypies spéciales de M. Charles Relvas, qui rend au Portugal de si nombreux services en ce même sens.

L'étude raisonnée jointe à nos reproductions est surtout guidée par l'*Histoire de l'orfèvrerie-joaillerie*, de Paul Lacroix et Ferdinand Seré; Paris, 1850; la *Notice des Émaux et de l'Orfèvrerie*, Catalogue de Musée du Louvre, série D, par M. Alfred Darcel; Paris, 1867; et les élégantes notices de M. Paul Mantz sur la bijouterie de la renaissance, insérées dans le recueil des *Collections célèbres d'œuvres d'art* par M. Édouard Lièvre, publié chez Goupil en 1867.



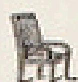




Charpentier, lith

Imp. Firmin Didot & Cie, Paris





XVIIe SIÈCLE.



TAPISSERIE DÉCORATIVE.

L'ORNEMENTATION DE GRANDE ÉCHELLE BASÉE SUR DES PRINCIPES SUPÉRIEURS.

Cette tenture fait partie d'une suite de tapisseries qui passent pour avoir été données par Jacques II à Louis XIV, et dont la collection se trouve à notre garde-meuble. Ces tapisseries ont été exécutées dans la manufacture anglaise de Mortlake, vraisemblablement après la restauration de Charles II (1660-1685); mais l'œuvre semble avoir été entreprise du temps de Charles Ier, prince de Galles, alors qu'il fondait la fabrique de Mortlake, en lui procurant les célèbres cartons des *Actes des apôtres* peints par Raphaël pour Léon X, qui avaient servi de modèles aux ouvriers flamands dont les tentures tissées sont conservées au Vatican.

Ces tapisseries de haute lisse, soie, laine, or et argent, sont des décors de grande proportion, variant de forme d'une pièce à l'autre, selon l'élasticité à laquelle pouvait se prêter le cadre des sujets traités par le maître; car dans ces tapisseries on ne s'est point astreint, sous ce rapport, au tracé des cartons. Le modèle de la *Pêche miraculeuse*, par exemple, est dans l'œuvre de Raphaël un tableau en longueur. Nous relevons dans le Catalogue du mobilier national la mesure de plusieurs de ces pièces : 5m,30 de hauteur sur 6m,90 de longueur; 5m,20 sur 6m,90; 4m,30 sur une longueur de 5m,80. Celle que nous reproduisons et qui se rapproche le plus du carré parfait, mesure en hauteur 5m,50, en longueur 5m,70. Au point de vue de l'ornementation des bordures de cette suite, ce décor réunit tous les caractères d'un prototype; par son style, il appartient pleinement aux temps de Louis XIII.

A la première exposition triennale des beaux-arts (la seule jusqu'ici) on avait fait une toilette spéciale au Palais des Champs-Élysées, et tous les visiteurs furent vivement frappés du bon goût avec lequel M. Williamson, Directeur du Garde-Meuble, avait décoré la grande nef du Palais de l'Industrie, dont on connaît les vastes proportions et qui était réservée pour la sculpture. Sur le fond uni de la clôture de cette nef on ne voyait figurer que la seule suite des tapisseries de Mortlake, distancées les unes des autres dans un isolement qui eût été écrasant pour bien d'autres modèles de dimension égale, et qui s'est trouvé, au contraire, des plus favorables à ces tentures, devant en grande partie leur puissance décorative aux opulentes bordures qui forment leur encadrement.

Parmi ces magnifiques décors d'une richesse inaccoutumée (chacune de ces bordures varie dans les détails aussi bien que dans la forme du cadre) celui qui, d'un commun accord, réunit au plus haut degré les éléments divers de la grande beauté, poétique et matérielle, aussi bien par la nature du sujet que par la justesse de la relation des proportions de l'ornement, et le jeu des lignes reliant la peinture à son cadre avec un bonheur vraiment rare, ce fut surtout la *Pêche miraculeuse*, qui demeure au premier rang.

Le décorateur pour lequel chacune de ces bordures se trouve être une espèce de commentaire du sujet principal auquel se rattachent les figures de son ornementation, a trouvé ici le motif d'un rapprochement éminemment pittoresque, celui de tout un monde de chérubins aux claires carnations et du peuple maritime dans la fraîcheur de son lustre particulier, de ses notes argentines, demandant à la palette tout ce qu'elle a de plus riant. Ce qui dans la peau des poissons semble comme une condensation de tous les tons de la vague, depuis la vigueur des dorsales jusqu'aux dégradations les plus tendres de la nacre irisée, apparaît comme un éclair dans le fluide nautique, avec cet éclat en quelque sorte redoublé que tant d'espèces portent en elles.

En représentant cette tapisserie dans son ensemble, c'est-à-dire en y conservant le sujet central, nous n'avons traité cette principale partie qu'en la laissant à un certain état d'esquisse; on ne saurait se passer de ce tableau pour apprécier la valeur de la décoration dont il est entouré. Les cartons-modèles, si célèbres dans l'histoire de l'art, ont d'ailleurs été peints par le maître avec la plus large facture; les colorations y sont sommaires dans le but de laisser aux tapissiers une certaine liberté d'initiative; enfin l'éclat passé de ces tableaux tissés ne donne guère, dans ses inégalités actuelles, un ensemble beaucoup plus vif que celui de la réserve dans laquelle nous nous sommes tenu.

La bordure est restée beaucoup plus active, et, dans la première fraîcheur, les rapports de la coloration du tableau

et de celle de l'encadrement devaient à peu près s'équilibrer de la même façon que l'on voit ici. Le principe de l'opposition des tons clairs sur des fonds intenses se prêtait à la vivacité de cet ornement, si animé par l'action de tout ce petit monde de pêcheurs s'associant pour le transport des grosses pièces, vidant les nasses ainsi que les puisettes, celui-ci se faisant un épais collier de plantes marines, peuplées du fretin de cette récolte merveilleuse; celui-là portant les clefs rappelant qu'il s'agit de ce Pierre, à qui le miracle révèle la présence du Christ, de l'homme-Dieu dont l'humble pêcheur deviendra le vicaire sur la terre, martyr qui sera le gardien de toutes les félicités. Il fallait un fait matériel à l'homme pour lui révéler la présence du Messie, alors que le peuple ailé des rives et de l'air criait de toutes parts : Salut à Jésus, fils de David! Pour que l'on soit plus à même encore que dans l'ensemble d'apprécier l'accent décoratif de la bordure, nous en donnons deux fragments à l'échelle un peu supérieure dont nous pouvons disposer. On y peut distinguer mieux le jeu des moulures de cet encadrement de marbre et d'or, et la part laissée à l'activité du fond rouge, auquel le vert des végétaux marins sert d'intermédiaire entre ce fond, les chairs tendres légèrement ombrées, et les nacres du monde écaillé. Aux angles sont des cartouches de repos servant de liens au décor, et dont les sujets sont traités en camaïeux d'or. Les côtés verticaux ont chacun un motif de division régulière, repondant à la hauteur des têtes du sujet principal. Enfin les côtés horizontaux sont de même divisés régulièrement, en bas, par un cartouche d'inscription encastré dans les moulures, en haut (et c'est le seul regret que suscite ce beau décor), par le cartel des armes d'Angleterre, ayant toute la mine d'une superfétation, fâcheuse de toutes les façons, car elle est d'une main inférieure, qui n'a même point su relier ces armoiries aux moulures de la frise débordées en haut et en bas; combien devait valoir mieux pour l'unité le motif princeps dont ce cartel royal occupe la place! Mais les choses sont faites ainsi que l'on connaît le nom de celui qui a fait estampiller avec des armes anglaises la reproduction des cartons d'un maître italien, ornés par un artiste flamand, et tissés par des ouvriers de la Flandre; c'est Francis Crane, le premier directeur de Mortlake, tandis qu'aucun renseignement ne transmet celui du maître-décorateur qui a composé les bordures, ou tout au moins celle que nous considérons comme leur prototype.

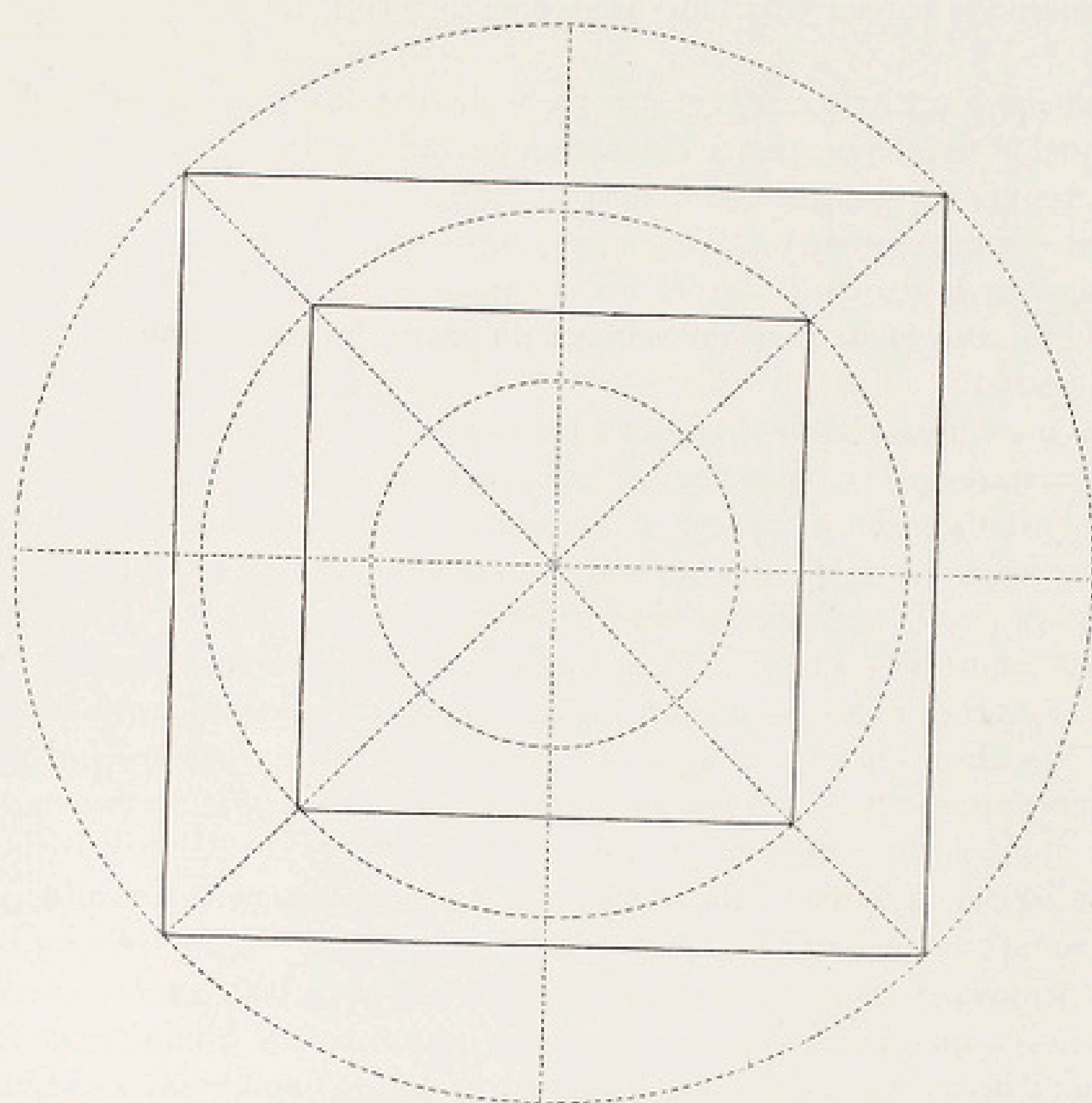
« L'auteur de ces compositions, dit M. A. Darcel, est un Flamand de l'école de Rubens, qui a dû étudier en Italie les bordures des tapisseries florentines, mais qui se réclame de son maître, surtout dans les scènes représentées dans les camaïeux (ici dans les cartouches d'angle); ces scènes rappellent surtout les compositions et le style de l'école d'Anvers. » C'est déjà une belle association que celle des noms de Raphaël, de Rubens ou de son école, dans laquelle on fait même entrer celui de Van-Dyck, peintre de Charles Ier, que l'on présume avoir joué au moins un rôle de surveillance dans l'exécution de ces bordures; mais de l'examen de notre décoration, il ressort encore une autre parenté, directe et plus générale, cet opulent encadrement devant la justesse si remarquable de sa magnificence aux données rationnelles qui sont le propre du grand art, et dont l'artiste a fait usage en s'y conformant de la manière la plus absolue.

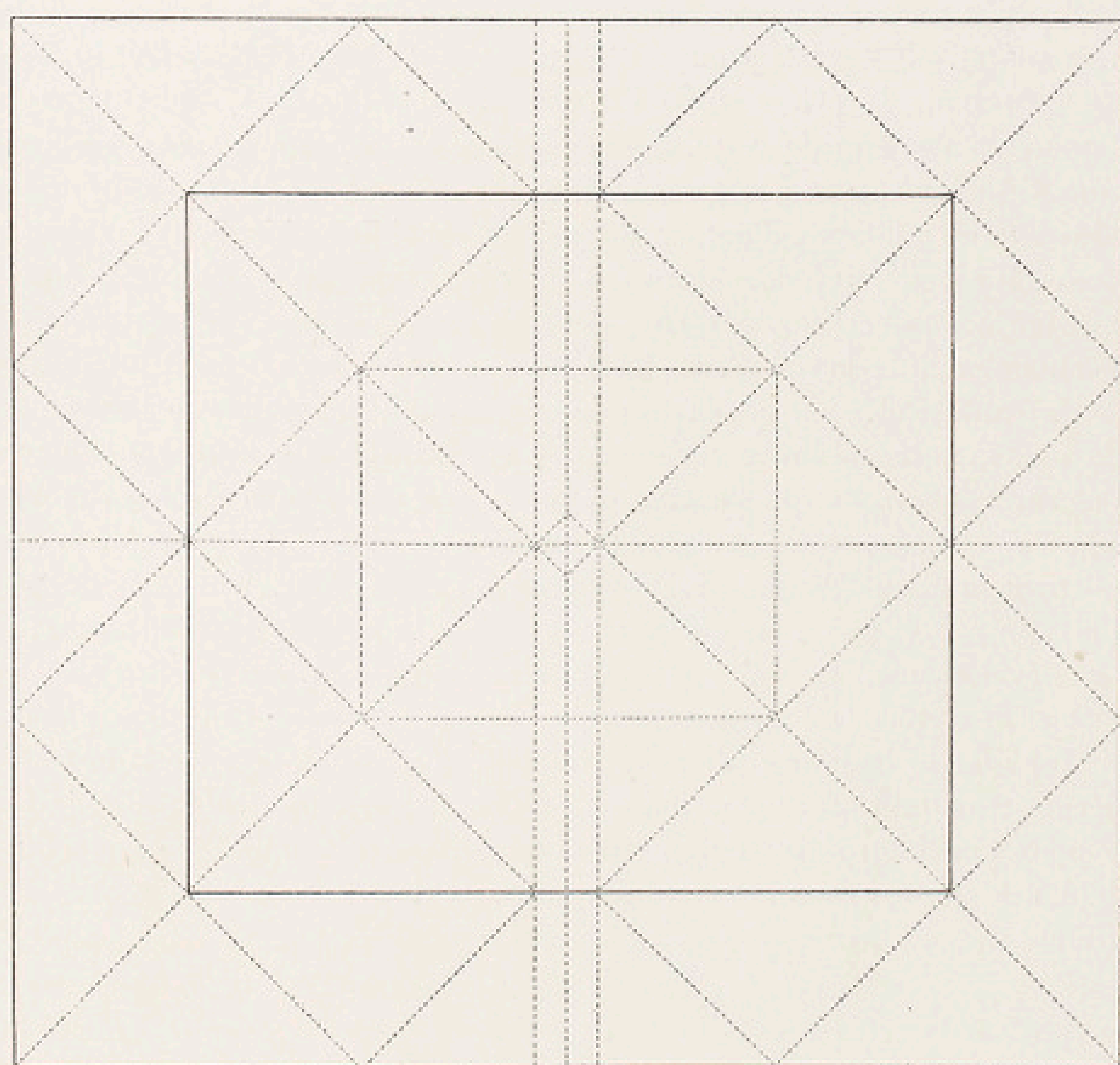
Si nous évitons généralement les syntaxes, doutant de l'efficacité des analyses grammaticales lorsqu'il s'agit des détails de l'ornement, dont l'image seule nous paraît dire beaucoup plus que ne sauraient le faire toutes les règles écrites, il n'en est pas de même lorsqu'il est question de ce que l'on appelle volontiers en art les *beautés cachées*, c'est-à-dire de ce qui appartient à la science des études préliminaires servant de base à une construction ornementale, comme peut l'être, par exemple, une figure géométrique de grand jet formant le canevas d'assise pour l'établissement des lignes capitales d'un décor, dont la beauté, sensible dans l'œuvre apparente, aura été nettement le résultat de l'étude préliminaire ne laissant pas de traces autrement tangibles, que celles de la justesse de l'œuvre d'art. Cette justesse chacun de nous en a naturellement en soi le *criterium*, de manière à éprouver une véritable satisfaction lorsqu'on la rencontre parfaite et qu'on en examine l'effet, bien que la cause, ayant le caractère d'une abstraction, échappe, la plupart du temps, au plus grand nombre.

Nous passerions volontiers sur cet inconvénient, en admettant que c'en soit un que la non-reconnaissance des beautés cachées sous la structure d'une décoration, si nous ne rencontrions ici, par la netteté et l'ampleur de la figure géométrique sur laquelle a été construit le cadre rectangulaire représenté, un exemple qui peut d'abord être véritablement utile et fécond par lui-même, en même temps qu'il est de nature à faire ressortir l'avantage des opérations de ce genre, dont la nécessité va pour ainsi dire en croissant avec l'échelle des décors. Et pour aller droit au fait, que l'on considère cet ensemble d'une tenture dont les bordures ont dans l'original une largeur de près de 0^{m},90 (0^{m},88-5), bien entendu sans la bande extérieure qui est comme le parquet du cadre, mais n'en fait point partie, et que l'on se demande d'où provient la justesse de cette opulence, à laquelle on ne saurait rien ajouter, ni rien retrancher sans dommage; de sorte qu'il semble qu'il faille un œil tout exceptionnel pour déterminer de pareilles valeurs en toute sûreté, ce qui, en définitive, constituerait un heureux hasard, et on va pouvoir juger de l'avantage des procédés grâce auxquels il n'est point de hasards heureux ou malheureux, mais dont les effets se produisent avec une certitude que l'on pourrait chiffrer avec la clef des mathématiques.

Donc, s'il y a eu ici recherche préliminaire, comme il est naturel, il n'y a eu aucune incertitude d'exécution, une fois que la formule géométrique servant de base a été déterminée, ainsi qu'on le peut voir par le tracé du principe fondamental de ce beau décor devant à la géométrie la plus simple et la plus stricte cette ampleur qui semble d'autant plus se développer, que le milieu dans lequel elle se produit sera lui-même de grande proportion.

Un cercle quelconque, subdivisé en trois parties égales, du point de centre à la circonférence, dans laquelle on inscrit un carré parfait, dont on fait rayonner les axes régulièrement, donne au point de rencontre de ce rayon de l'axe oblique, et du second cercle intérieur, la largeur de la bordure telle qu'on la voit dans notre ensemble,





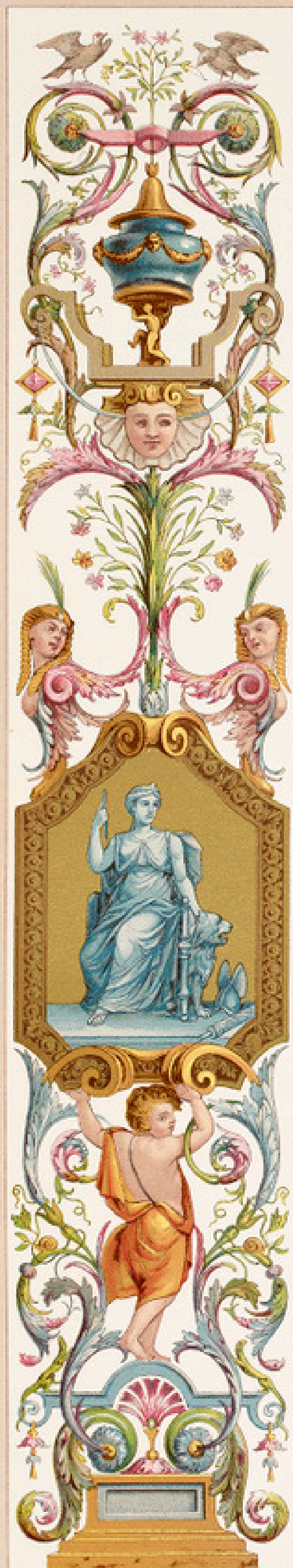
où cette donnée géométrique a été scrupuleusement respectée, car l'artiste qui possédait cette clef sûre, en connaissait tous les avantages, et devait s'être fait une loi de ne rien chercher qui pût les affaiblir. Et il en donne la preuve ici même, dans son carré qui ne pouvait être parfait, mais pour lequel il a agi absolument comme s'il l'était.

Pourquoi son carré ne pourrait-il être parfait? c'est-à-dire égal sous ses quatre faces, la tenture le dit assez nettement. Il fallait un peu plus de largeur que de hauteur à ce tableau dont on ne pouvait pousser plus avant les coupures latérales; en même temps que la nécessité du certain rapport d'un niveau sinueux devait exister entre les motifs divisionnaires des montants d'entourage et le personnel de la barque, lequel pour le bon effet perspectif ne devait point non plus s'amoindrir par un trop large espace du vide aérien.

Que fait l'artiste pour obvier à cette nécessité, et sans sortir du principe dont il est sûr? c'est ce que montre notre seconde figure géométrique. Il ne change rien à l'opération qui lui sert de base; il la divise simplement en deux parties, tenant pour très bonnes les mesures données, et se contentant de relier ces deux parties en poursuivant les lignes de son encadrement qui conservent tout l'avantage acquis dans la pureté de la géométrie. Puis il prend le soin de faire en sorte que, par le dispositif du décor des montants, la verticalité des figures des enfants et des sujets qui, en haut et en bas, atteignent les grandes lignes du cadre, les côtés, étant agrandis pour la vision, procurent l'illusion du carré parfait.

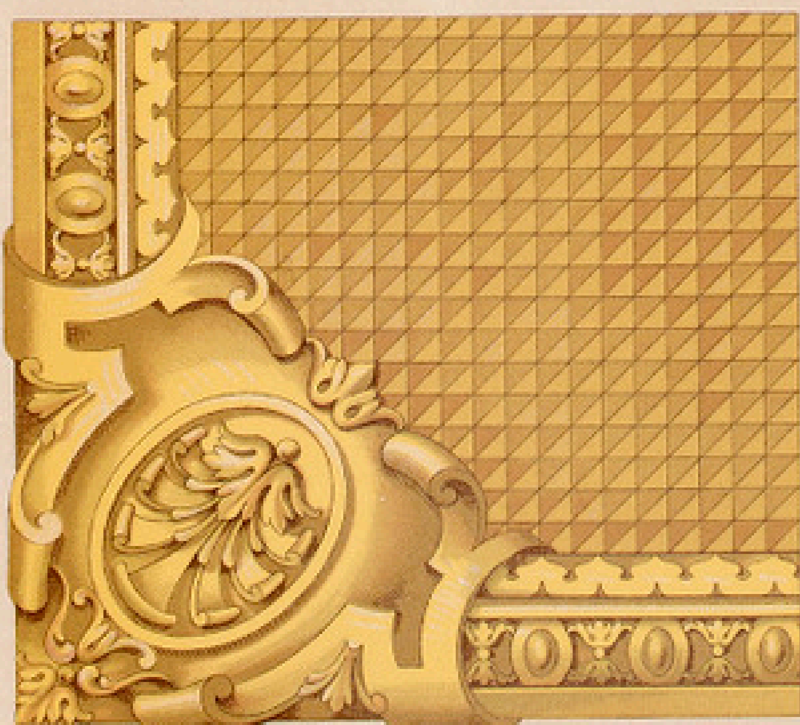
Il n'y a point de secrets d'art, dont c'est le propre, au contraire, de livrer toutes ses beautés à l'analyse, qui, par la décomposition prend connaissance de ces beautés cachées dont nous avons parlé. Toutefois, les occasions sont assez rares de pouvoir montrer l'avantage des opérations géométriques préliminaires appliquées avec la logique que l'on rencontre ici, et de manière à faciliter si pleinement une démonstration de ce genre. C'est pourquoi cette occasion se présentant, nous avons cru devoir ne la point laisser échapper.

La grande décoration ne saurait être un art naïf, et les ornemanistes doivent connaître au moins l'existence du principe des lois, ou si l'on veut des moyens qui lui sont nécessaires. Ne serait-ce que pour ne pas être exposés à la singulière aventure de l'esprit ordinairement si sagace de ce merveilleux conteur qui s'appelle Diderot, lequel relate dans sa correspondance avec Mlle Voland (de quoi ne parlait-on aux dames du dix-huitième siècle) que M. de La Hire, grand géomètre de l'Académie des sciences, touché de la beauté du dôme de Saint-Pierre, et voulant que son admiration ne fût pas stérile, fit prendre la courbe que formait ce dôme, et qu'il en chercha les propriétés par la géométrie. Quelle ne fut pas sa surprise, s'écrie l'écrivain, lorsqu'il vit que c'étaient celles de la plus grande résistance! Michel-Ange cherchant à donner à son dôme la figure la plus belle et la plus élégante, « après avoir tâtonné », était tombé sur celle qu'il aurait fallu lui donner s'il eût cherché à lui donner le plus de résistance et de solidité. Et voilà Diderot imaginant l'architecte hésitant, ajoutant, diminuant, effaçant le trait de son profil pour en faire un autre plus arrondi, plus aplati, plus renflé, jusqu'à ce qu'il eût rencontré celui sur lequel il a achevé son édifice. Il finit par se poser deux questions : Comment se fait-il que la courbe de la plus grande résistance dans un dôme, dans une voûte, soit aussi la courbe d'élégance et de beauté? Comment se fait-il que Michel-Ange ait été conduit à cette courbe de la plus grande résistance? Et là-dessus, il conclut que c'est là une affaire d'instinct, en ajoutant que cela s'entend de reste. Nous ignorons si Diderot a trouvé cette conclusion, en rêvant au Palais-Royal, sur ce banc d'Argenson dont il parle dans le neveu de Rameau et où, dit-il, on me voit toujours seul, m'entretenant avec moi-même de politique, d'amour, de goût ou de philosophie. Son singulier étonnement provient peut-être de cette solitude; le premier interlocuteur venu lui aurait rappelé ce que certes il devait savoir, c'est que Michel-Ange, qui avait dirigé la construction des fortifications de Florence était un ingénieur distingué, peut-être non moins versé dans la dynamique que le grand M. de La Hire, et que dès lors il avait dû lui être relativement assez facile, la largeur du dôme étant donnée par la construction d'assise, de déterminer la hauteur à lui donner en y employant la courbe de la plus grande résistance qui se trouve être celle de la plus grande élégance. Nous ne savons si Mlle Voland en est restée sur cet instinct qui s'entend de reste, et si elle a jamais cru y rien entendre; cependant si la persuasion sur ce sujet l'a pénétrée, si cette singulière erreur n'a point été démentie dans son esprit, mais c'est à aller remuer ses cendres pour la dissuader, pour lui dire, pour lui crier : Non, Mademoiselle, ne croyez plus cela; en fait d'art et de grand art, ne croyez pas à l'instinct, au hasard, à la fortune des rencontres; croyez au génie dont toute la puissance ne se développe qu'avec l'appui de la science. Que M. de La Hire découvre dans l'œuvre de Michel-Ange une beauté cachée sous la beauté apparente, croyez que l'une et l'autre y ont été mises par l'artiste en pleine connaissance de la logique et de l'effet, ici pour la solidité, là pour la beauté, et croyez enfin que les meilleurs maîtres décorateurs ont tous eu pour habitude de manier la géométrie tout en la rendant insensible, car elle est un guide sur pour l'instinct, s'élevât-il jusqu'au génie. Oui vraiment, le temps des *Philosophes sans le savoir* est passé, et celui des maîtres sans le savoir n'a jamais existé.







1


2


3


Picard, lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie. Paris





XVII[e] SIÈCLE.



PEINTURES MURALES. — ORNEMENTATION DES LAMBRIS.

TAPISSERIES ET BOISERIES. — ANGLES ET BORDURES.

Ces trois panneaux, peints sur bois, ont figuré avec éclat à l'Exposition rétrospective du Mobilier faite en 1882 par l'Union Centrale des Arts décoratifs. C'est du décor sur une belle échelle, les originaux ayant 2 mètres 40 cent. de hauteur, et devant figurer dans les listels d'une ordonnance architectonique de réelle importance. L'ensemble de ces peintures sur fond blanc insérées dans les moulures dorées y devait avoir ce riant aspect que Blondel recommandait encore au dix-huitième siècle comme étant celui qui convenait le mieux aux chambres de grand apparat. Enfin, par la qualité de leur exécution, ces peintures décoratives sortent du domaine ordinaire en ce genre; ce ne sont pas des travaux d'élèves, encore moins de simples copistes.

En l'absence de renseignements plus précis, on attribue ces peintures à Simon Vouet; elles ont, en effet, de nombreux rapports avec les conceptions décoratives de ce maître-peintre, dans l'atelier duquel se formèrent un grand nombre d'artistes, et, entre tous, le Sueur, le Brun et Mignard, qu'il prit souvent pour collaborateurs. Il s'était lui-même instruit à bonne école.

Simon Vouet, né à Paris en 1590 et qui y mourut en 1649, avait séjourné quinze ans en Italie, à Venise d'abord, où il prit la manière de Véronese; puis à Rome, où, rival heureux du Dominiquin et du Guide, il fut chargé de la décoration de plusieurs églises; et enfin à Gènes, où l'avait appelé l'admiration des Doria pour son talent. Les sollicitations de Louis XIII le rappelèrent en France en 1627. Il y revint avec la double expérience de la manière vigoureuse de Caravage, et de celle plus calme et plus claire du Guide. Nommé premier peintre du roi et logé au Louvre, Simon Vouet devint en quelque sorte le surintendant des beaux-arts du temps, la variété de ses connaissances lui permettant de remplir le rôle repris après lui, et avec encore plus d'ampleur et d'autorité, par le Brun, directeur de cette manufacture des Gobelins qui, à l'époque de sa fondation, s'occupait de tous les genres de productions décoratives.

Les peintres de cette trempe étaient eux-mêmes les grands ordonnateurs des décorations qu'ils entreprenaient, et Simon Vouet, dont l'œuvre est immense, a fait pour la cour de nombreux dessins de tapisserie, en même temps qu'il a exécuté de grands travaux dans les résidences royales, au Louvre, au Luxembourg, à Saint-Germain, à Versailles, à la Muette, et à Fontainebleau où se trouve encore un panneau d'ornement peint authentiquement de sa main, d'une bonne conservation et ayant avec nos spécimens des rapports qui permettent de les attribuer, tout au moins, à son école, ou même encore à quelque membre de sa famille; car les Vouet, par alliance ou par eux-mêmes, forment toute une génération d'artistes, comme il s'en rencontrait souvent aux anciens temps : la femme de Simon d'abord, peintre d'un certain talent; puis ses deux gendres, peintres-graveurs, François Tortebat et Michel Dorigny, lequel a reproduit un grand nombre de compositions de son beau-père; enfin son fils Jacques, peintre agréé de l'Académie royale en 1664, et son frère, Aubin Vouet, mort à Paris en 1641.

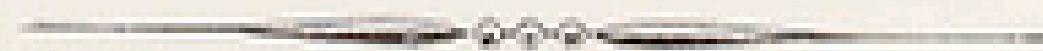
La grande école fondée par Simon Vouet, et qui, après un long intervalle succéda à celle de Fontainebleau, a formé les plus grands peintres dont s'honora le dix-septième siècle après lui, car on n'y doit pas comprendre Poussin, son contemporain, qui lui était supérieur et dont il se montra fort jaloux. Nos trois panneaux offrent des exemples de la modification du style de la Renaissance dont ces compositions émanent évidemment, mais avec toutes sortes de changements dans les détails, qui donnent aux décorations du dix-septième siècle la physionomie particulière qu'elles avaient acquise dès la première moitié de ce siècle.

C'est un genre dans lequel on voit combinées des lourdeurs et mille délicatesses, en des constructions ornementales que le peintre enrichit à sa fantaisie avec des éléments de toute sorte. C'est Pélion sur Ossa, sans autre logique que le caprice; le marbre des sculptures architecturales, les bois dorés ou peints, menuisés de toutes les façons, la noble figure humaine, allant jusqu'aux chimères et aux grotesques, des quadrupèdes, des oiseaux, des papillons, le rinceau classique de l'acanthe, les floraisons naturelles, des mascarons, des vases, des trépieds, et aussi, de fins rubans accrochés à des clous fixés de la manière la plus singulière, car il est difficile de comprendre comment des clous peuvent être fichés sur un fond dont la nature est celle d'une atmosphère; enfin la peinture en camaïeu d'une part, de l'autre, la coloration des émaux sur des fonds métalliques, tel est le bagage de l'ornemaniste de cette école, issue de la renaissance italienne, mais lui donnant une physionomie caduque, laquelle toutefois n'est point sans grandeur, et tient son principal mérite du savoir étendu des exécutants, maniant l'architecture comme la figure humaine, le rinceau sculptural comme les branchages naturels, habiles à disposer des groupes comme à composer des tableaux. Le médaillon du motif central représente l'allaitement de Jupiter par la chèvre Amalthée, car il est bien entendu que par ce temps d'Académie des belles-lettres, tout était mythologique. L'ordre symétrique réglait toujours les compositions d'ornement dans ces grandes décorations, et celles-ci offrent encore l'avantage d'une clarté de silhouettes tenant à la finesse des rinceaux qui rappellent, sous ce rapport, ceux de la renaissance italienne, et que les productions de la seconde moitié du siècle, amoureux à l'excès des opulences, ne sut point conserver, comme on en peut juger par la plus grande partie des compositions de le Pautre, le fougueux après lequel un Oppenord a paru sage.

Nous devons à l'obligeance de M. Talamon la communication de ces trois panneaux, que nous avons pu faire photographier, au grand avantage des reproductions de ce caractère.

Les deux motifs d'angles provenant de bordures de tapisserie, sont empruntés à des tentures de notre mobilier national exposées en 1876 par l'Union centrale. Leur style est de la fin du dix-septième siècle, et même de la première partie du dix-huitième. L'angle dont l'ornementation s'étend sur un fond damassé que nous avons laissé sans couleur, appartient à la suite des tapisseries faite par Coypel sur les aventures de don Quichotte. Dans cette suite, les fonds varient; le damassé est jaune ou cramoisi.

L'angle de bordure du milieu a le caractère d'une décoration menuisée; il est emprunté aux vignettes d'encadrement du beau recueil des « *médailles du roi* », gravé dans la seconde partie du dix-septième siècle.



1

2

3

4

5

6

Brandin, lith

Imp. Firmin-Didot & Cie Paris





XVI[e]-XVII[e] SIÈCLE.



L'ORNEMENTATION SUR GRANDE ÉCHELLE.

ANGLES ET BORDURES DES TAPISSERIES.

C'est sur les renseignements donnés par le Garde-meuble, et basés sur d'anciens inventaires ayant pour eux l'autorité de la tradition, que nous indiquons l'âge approximatif de ces décorations tissées; l'une de ces bordures provient de la manufacture de Mortlake, en Angleterre, les autres étant sorties des fabriques parisiennes.

Selon le catalogue de l'Exposition des Tapisseries, organisée par le Garde-meuble, et faite par l'Union centrale des arts décoratifs en 1876, au Palais des Champs-Élysées, il existait à Paris, de 1570 à 1660, une manufacture de tapisseries, désignée sous le titre de *Fabrique royale de Paris*, et dont le flamand Charles Coomans était le directeur lorsqu'il mourut en 1634, en laissant la direction de cette manufacture à son frère Alexandre. L'établissement de la manufacture des tapisseries de haute lisse, désigné sous le nom de *Fabrique royale*, serait une autre fondation faite par Henri IV, en 1610, cette dernière ayant d'abord été installée place Royale, puis transportée définitivement, vers 1630, dans le quartier des Gobelins. Cette manufacture était distincte de la première fabrique des tapis veloutés, dits de *la Savonnerie*, fondée vers le même temps par Henri IV, laquelle fonctionnait au Louvre.

L'établissement auquel demeure, historiquement, le nom de *manufacture des Gobelins* date de 1662, et fut organisé sous le ministère de Colbert. On y avait installé, en même temps, la fabrication de tous les meubles destinés à décorer les châteaux royaux, et le peintre C. Le Brun, dont l'action se fit profondément sentir, fut le premier directeur de cette manufacture.

Nous indiquons, au fur et à mesure, auquel de ces ateliers royaux nos bordures de tapisserie appartiennent.

N° 6. — Fabrique royale de Paris.

Bordure de la première pièce de la tenture d'Artémise en six pièces, d'après Ant. Caron. Tapisserie laine et soie, mesurant en hauteur 3 m, 85 cent.; en largeur, 5 m, 20 cent. Les ateliers royaux fabriquèrent dix tentures d'Artémise, et les cartons furent plusieurs fois remaniés. Celle-ci appartient vraisemblablement à la fin du seizième siècle.

N° 2. — Fabrique de Mortlake.

Bordure de la deuxième pièce de la tenture de Vulcain, en cinq pièces. Tapisserie soie, laine, or et argent. Hauteur 4 m, 30 cent. Largeur 5 m, 80 cent. L'attribution des cartons de cette suite faite à Jules Romain est contestée. Quant à la bordure, elle porte en lettres entrelacées le chiffre FC, monogramme du premier directeur de la manufacture de Mortlake, Francisque Crane; cette fabrique avait été fondée par Charles I[er], alors qu'il n'était encore que Prince de Galles, c'est-à-dire avant 1625, date de son avènement au trône.

N° 3. — Fabrique royale.

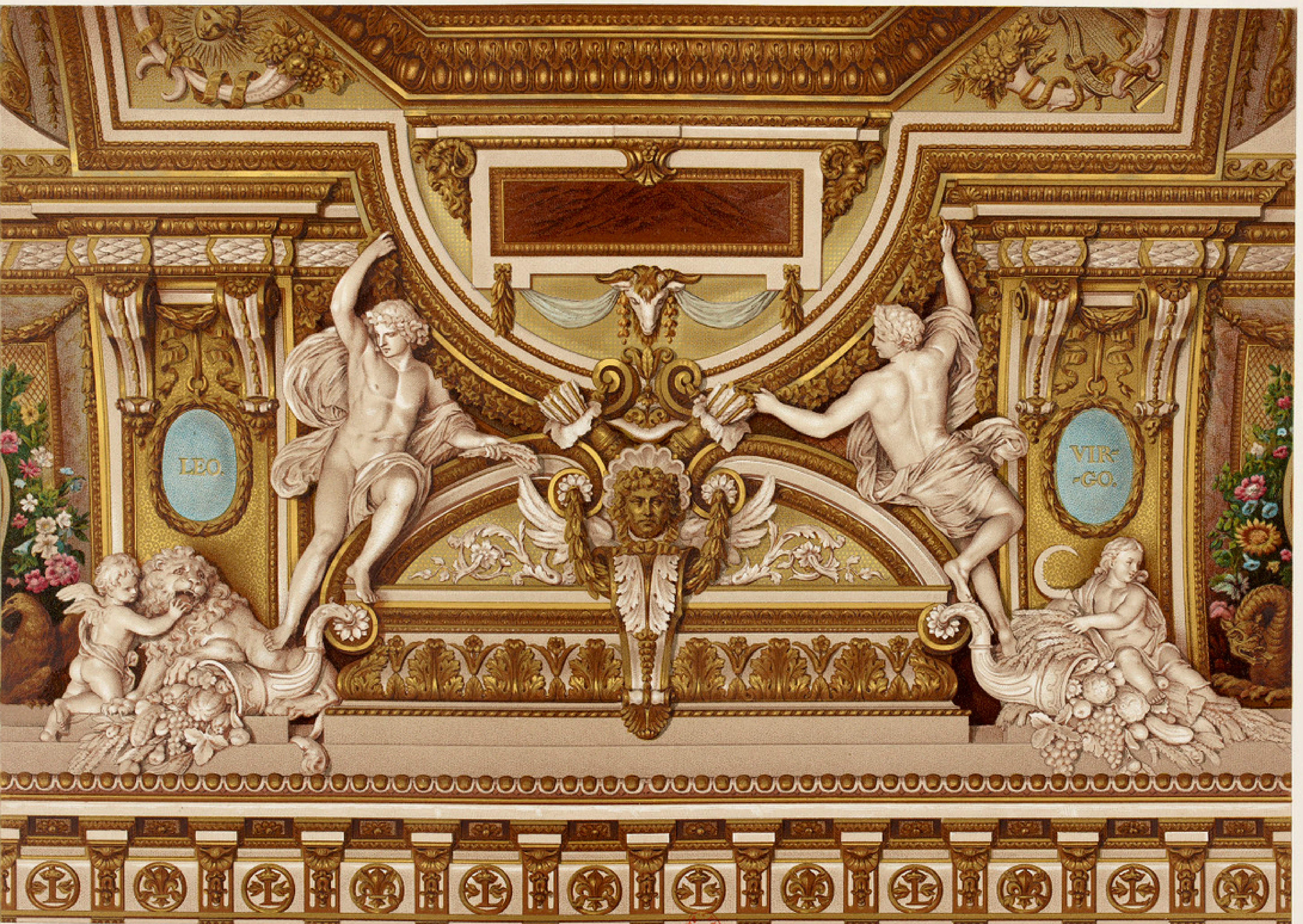
Angle et partie de la bordure d'une tenture tissée en laine et soie et représentant la *Chasse de Méléagre*. Cette bordure est signée de deux C enlacés, qui sont peut-être la marque de Charles Coomans.

N° 4. — Manufacture des Gobelins.

Bordure latérale dans le goût de Jean Lepautre.

Nous avons donné la nomenclature de ces exemples selon l'ordre chronologique probable, indiqué par les éléments des cartouches. Le n° 6 comporte le caractère de la menuiserie pure des cartouches du seizième siècle. Le n° 2 montre, sous ce rapport, un accent déjà affaibli, ayant une tournure intermédiaire entre le bois et les cuirs. Le n° 3 offre un aspect plus opulent et allie à la fermeté du bois des contournements qui annoncent l'intervention du principe des formes grasses d'où sont sortis les cuirs. Ce dernier genre semble appartenir à l'époque de Louis XIII, au plus loin aux temps de Marie de Médicis. Le n° 4 se rapproche du genre architectonique. Les n°s 1 et 5 sont des fragments complémentaires empruntés aux encadrements du recueil des médailles frappées en l'honneur de Louis XIV. Cette petite ornementation, d'un caractère mixte, est de la dernière partie du dix-septième siècle.





Nordmann lith.

Imp. Firmin Didot & Cie, Paris

XVIIe SIÈCLE.



LES GRANDES ORDONNANCES DÉCORATIVES.

ORNEMENTATION D'UNE RETOMBÉE DE VOUTE, SCULPTÉE ET PEINTE.

Cette retombée, *l'abattue* des anciens architectes, ou naissance de la voûte, se compose ici de la base fictive d'un berceau en plein cintre, s'appuyant sur la corniche d'un mur en pied droit. Le décor s'élève et se développe en lignes architecturales formant une construction d'une certaine logique, en réservant des compartiments plus ou moins importants et de formes variées, dont la répartition est symétrique. L'ensemble de cette ornementation, composée de hauts et bas-reliefs, réels et feints, sert de monture aux tableaux à toutes couleurs qu'elle encadre, et de manière à faire valoir les peintures au naturel par ses colorations discrètes.

En ce genre, dont il faut rappeler l'esprit, la voûte construite en berceau est une fiction, les compartiments réservés pour les sujets peints étant des ajourés par lesquels on aperçoit en perspective plafonnante des scènes qui se passent sensément dans le plein air, sur ces nuages dont on connaît la solidité conventionnelle.

Le fragment reproduit provient du plafond en voussure de la Galerie d'Apollon, au Louvre.

Lorsque Le Brun, après l'incendie de 1661 qui avait détruit la première galerie commencée sous Charles IX et achevée sous Henri IV, fut chargé par Louis XIV de la nouvelle décoration qui est demeurée, ce peintre n'en était point encore arrivé à inventer l'ordre *français* que Leclerc a gravé, et qui fut dû, dit Félibien le père, « au désir manifesté par Colbert, qui cherchait toujours de rendre les beaux-arts plus florissants en France qu'ils ne l'étaient dans les pays étrangers. » Cet ordre d'architecture ambitieuse, dont les modules ont servi dans la décoration de la Galerie des Glaces, à Versailles, n'existait heureusement point encore. Poussin, quoique n'étant plus en France, était toujours vivant, et Le Brun plein des leçons italiennes transmises par le maître n'avait guère appris jusqu'alors à s'affranchir de leurs inspirations.

Sans comparer autrement deux décorations éminemment remarquables comme expression de notre art national, on peut cependant faire observer que, dans ses proportions moindres, la conception du décor de la voussure de la Galerie d'Apollon est dans son ensemble et son esprit d'une autre envergure que la bruyante apologie du règne du grand roi, ayant fourni le sujet de la voussure de la Grande Galerie du château de Versailles. Étant donné l'idéalisme des scènes représentées par la peinture au naturel, il est facile de se rendre compte de l'unité assurée à l'ordonnance décorative de la voussure de la Galerie d'Apollon par le choix des sujets traités en tableaux, d'un autre rationalisme et d'une autre poésie que « *la défaite des Turcs en Hongrie par les troupes du roi; l'ordre rétabli dans les Finances*, ou *la Réparation de l'attentat des Corses*.

Les choses foncièrement heureuses sont fécondes, et Delacroix en faisant passer au sommet de la Galerie d'Apollon, à la place centrale restée vacante, le splendide archer vainqueur du serpent Python, a consacré de son

génie la supériorité de toute la conception. S'il avait eu à peindre dans le décor triomphal de la Galerie des Glaces le sujet central, *le roi gouvernant par lui-même*, il est peu douteux que l'essor eut été moins superbe.

La maîtrise de Le Brun comportait toutes les parties de la décoration : le choix des compositions à peindre, l'invention des figures sculptées, la concordance des ornements et la signification des symboles. Ce peintre, type complet du grand ordonnateur, subordonnait ainsi jusqu'aux sculpteurs, Gaspard et Balthasar de Marcy, François Girardon et Thomas Regnauldin, qui ont concouru à la confection de la voussure de la Galerie d'Apollon. « Personne n'ignore, comme le dit M. Barbet de Jouy (notice des Gemmes et Joyaux, *catalogue du Louvre*) que Louis XIV avait pris pour emblême Apollon, dieu de la lumière et des arts, et que sa devise a été un soleil qui éclaire un monde, avec ces mots : *nec pluribus impar*. C'est cette image allégorique, féconde dans ses développements, qui a inspiré Le Brun, identifiant en un seul dieu, l'*Hélios* d'Homère, le Soleil des Romains, fils d'Hypérion et de Théa et frère de Séléné et d'Eos, et l'*Apollo* des Grecs, fils de Zeus et de Leto (Jupiter et Latone), et frère d'Artémis (Diane).

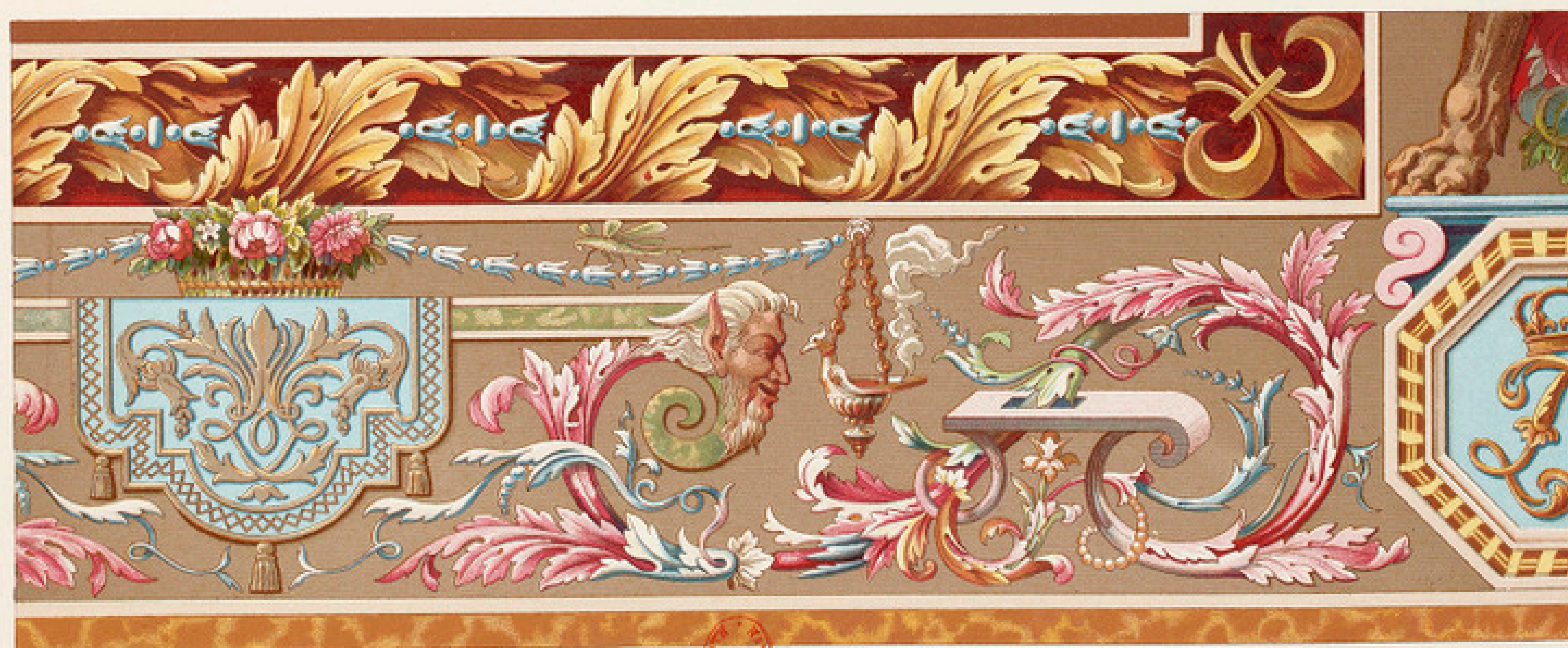
Les allusions aux qualités diverses de ces deux divinités sont ingénieusement distribuées dans le décor; c'est ainsi qu'on voit, à l'un des angles de l'octogone dont nous donnons l'amorce, la face du soleil avec la devise de Louis XIV, et en regard, la lyre d'Apollon se combinant avec des cornes d'abondance. Le caractère céleste de la voûte s'affirme par les noms des constellations inscrites dans le fond bleu de cartouches répartis dans l'ensemble; *Leo* et *Virgo*, le Lion et la Vierge du Zodiaque des anciens, qui figurent dans notre fragment, rappellent les quarante-cinq et les quarante-huit étoiles qui composent ces signes.

Le Brun divisa le berceau de la voûte en onze cartouches ou compartiments principaux. Dans celui qui est au centre, il se proposait de représenter Apollon sur son char, avec tous les attributs du soleil. Les *Saisons* devaient occuper les quatre cartouches les plus voisins de celui-ci. Deux ovales qui les séparent de la voûte devaient être remplis par le *soir* et le *matin*; et les deux octogones plus reculés par la *nuit* et *l'aurore*. Les culs de four qui sont aux extrêmités du berceau auraient offert, l'un le *Réveil des eaux*, et l'autre *celui de la Terre*, aux premiers rayons du soleil.

Le compositeur se proposait en outre d'étendre son œuvre au grand salon circulaire qui termine la galerie du côté du nord, où il projetait de peindre l'histoire d'Apollon, considéré comme *conducteur des heures*, et *Dieu des beaux-arts*.

Le Brun, appelé à la direction de la manufacture des Gobelins en 1662, puis absorbé par les grands travaux que Louis XIV lui fit entreprendre à Versailles, ne put mener à fin l'œuvre du Louvre, terminée seulement de nos jours. Le cachet qu'il a imprimé à ses constructions ornementales, comme celle dont nous donnons un fragment caractéristique et que l'on peut dire de sa première manière, nous semble plus typique et se rattachant à tout un ordre de décorations plus généralement supérieures par le goût, que les ornements de plus en plus fastueux qui devaient triompher aussi bruyamment quelque vingt ans après dans la grande galerie de Versailles. L'ordonnance est de la même famille; mais il y a dans la voussure de la Galerie d'Apollon une fermeté de lignes et des reliefs mis en valeur par des colorations discrètes qui nous paraissent décidément préférables à ce qui fut enfanté par l'ordre français, dont le succès, en réalité, n'a été que passager.

Reproduction d'après un document photographique peint sur place.



Meheux lith.



Imp. Firmin-Didot & Cie Paris



XVIIᴱ SIÈCLE.



L'ORNEMENTATION SUR GRANDE ÉCHELLE.

TAPIS DE PIED ET BORDURE DE TENTURE.

Cet ensemble et ce fragment appartiennent à l'époque la plus brillante de l'art décoratif du temps de Louis XIV. Le principal de ces motifs a son prototype dans les salles d'exposition permanente du Garde-meuble, organisées avec le haut goût de son administrateur, M. E. Williamson. Les deux tapis, qui font sur le sol un splendide effet, mesurent chacun en longueur 8 mètres. 90 cent. en largeur 3 m. 90 cent. Ils ont fait partie d'une série de treize destinée au plancher de la Galerie d'Apollon, au Louvre, et dont on trouve la description dans l'inventaire général des meubles de la Couronne de 1720. Ces grands tapis de laine y sont désignés comme étant des ouvrages de la Savonnerie.

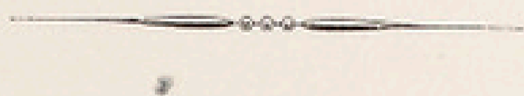
L'ampleur de la construction du motif principal, la science générale du dessin, la netteté des répartitions, l'énergie de la coloration des fonds opposant deux extrêmes, enfin la plénitude d'une richesse heureusement variée, sont de ces choses qui parlent d'elles-mêmes, et qu'il serait oiseux de commenter par le menu. Il suffit de signaler que la franchise du parti-pris et l'intensité de la couleur des fonds conviennent particulièrement à l'emploi de la laine, laquelle, dans la lumière frisante de l'horizontalité, fusionne tous les accents, de manière à marier le tout en un heureux accord.

Dans la notice de la planche ayant pour signe *le harpon*, et représentant un fragment de l'architectonique de la voute de la Galerie d'Apollon, nous indiquons l'importance des grandes ordonnances décoratives faites par le peintre C. Le Brun. C'est en 1661 que Le Brun présenta à Louis XIV l'ensemble de la décoration de la galerie d'Apollon, et l'on peut considérer comme ayant fait partie de l'ordonnance générale le modèle des tapisseries destinées à couvrir le plancher de cette salle magnifique.

Le détail que nous en donnons doit se compléter dans l'esprit par la contreposition de ces grandes pièces décorant de leurs belles taches blanches centrales, et comme une merveilleuse marqueterie veloutée, le plancher de la vaste salle. Que l'on imagine la répétition de ce décor mis en valeur par les fonds énergiques irisés par le jeu de la coloration des rinceaux qui peuplent les parties foncées, et que, à l'horizontalité du parquet on ajoute l'horizontalité plongeante de la voute en berceau, à construction claire de tons, à percées imaginaires par lesquelles apparait un monde aérien peint avec toutes les ressources de la palette donnant l'accent de la vie; que l'on complète cet ensemble par le décor des boiseries couvrant les parois à fond blanc d'une ornementation des plus délicates, de broderies d'or dans les fins listels, de panneaux traités en camaïeux discrets sur des fonds d'or (voir la planche de la 1ʳᵉ série, le *canon*) de grands panneaux contenant, dans les cadres dorés, des portraits peints à

toutes couleurs, enfin, que l'on pose sur ce parquet, le long de ces murailles, des meubles de la famille de ceux de Boulle, comme en offrent nos spécimens, sans toutefois que nous ayons pu leur procurer un éclat qui, dans la réalité, ne s'arrête pas aux ciselures et aux parties métalliques, mais s'étend au contraire à tout le meuble, par le polissage de l'ébène reflétant l'entourage avec la netteté d'un miroir, et l'on aura ainsi, et sans compter les meubles d'orfèvrerie dont on fabriqua un si grand nombre en ce temps-là, l'un des plus merveilleux spectacles que les arts décoratifs aient historiquement présentés.

Le fragment de bordure provient de la belle suite des tentures fabriquées à la manufacture des Gobelins et dont les quatorze pièces composent une *Histoire de Louis XIV*. Toutes ces scènes, dont Ch. Le Brun a fait les cartons, sont encadrées d'une bordure de même modèle. L'ensemble en est représenté dans les planches gravées par Séb. Le Clerc, dont la Chalcographie du Louvre continue à vendre des épreuves. Notre fragment d'angle donne la note générale de la coloration de cette bordure ornemanesque. La fabrication est des plus luxueuses, et dans ces tissus on trouve l'emploi de la laine, de la soie, et des fils métalliques, de l'or et de l'argent.



XVIIth CENTURY — XVIIe SIÈCLE — XVIIes JAHRHUNDERT



Spiegel lith — Imp. Firmin-Didot & Cie Paris



XVIIe SIÈCLE.



LE MOBILIER DE GRAND APPARAT. — LA MARQUETERIE MÉTALLIQUE.

La marqueterie métallique, constituant le véritable élément décoratif du mobilier, ne date réellement que de la seconde moitié du dix-septième siècle. Le métal, qui avait joué le premier rôle dans l'antiquité, était devenu tout à fait accessoire dans le mobilier du moyen-âge; au seizième siècle on ne l'associait au bois que d'une façon tout à fait restreinte.

Sous Louis XIII, où le meuble se fait grand, on en égaye l'ébène avec des bronzes ciselés et des cuivres repoussés. En Flandre, on y ajoute quelques parties d'écaille.

Sous Louis XIV, le bois est incrusté d'écaille et de métaux brillants pour mettre le meuble au niveau du luxe des palais. Entre les mains de Charles-André Boulle, le véritable innovateur du genre dans la plénitude de sa splendeur, le pompeux mobilier officiel, le meuble d'un apparat inconnu jusqu'alors, arrive à l'apogée d'une beauté qui n'a point été surpassée, ni même égalée par d'autres mains.

Le meuble représenté se trouve actuellement dans la Galerie d'Apollon, au musée du Louvre. Il est du noble caractère donné par la direction de Le Brun aux produits de la manufacture des Gobelins. Son tracé architectural ne comporte que des lignes droites, et par l'ensemble comme par les détails il appartient à ce renouvellement de l'antiquité romaine, étudiée avec tant de conscience par Nicolas Poussin, d'après les bas-reliefs, les vases, et les infinis détails du mobilier héroïque. Ce style est celui de la première période de production de la manufacture des Gobelins; on n'y trouve encore aucune trace du genre caduc des caprices de Bérain, des grotesques, des portiques, des pavillons et des tapis en pendentifs, caprices qui ne prirent véritablement leur essor qu'au temps où la pureté et la correction des formes s'affaiblirent, c'est-à-dire après la mort de Le Brun, en 1696, et sous la direction de Mignard.

Les meubles, faits pour le Roi, dans la première période d'application du procédé de Boulle, sont d'une fabrication qui dura une trentaine d'années, avant que leur mode apparut dans l'industrie privée. Ils sont restés d'un ordre supérieur à tout ce qui a suivi.

André-Charles Boulle, *ébéniste du Roi*, est en outre qualifié dans son brevet des titres d'*architecte*, *sculpteur* et *graveur*. On voit ici combien ces qualifications étaient justifiées. Le tracé de ce meuble est d'un architecte, les bronzes ciselés et dorés sont de la très bonne sculpture; quant à la gravure c'est dans les nervures des rinceaux métalliques qu'on l'employait; les sillons du burin étaient empreints à la façon des nielles.

La technicité du procédé des menuiseries en façon de Boulle a été expliquée tant de fois, que nous ne nous y arrêterons point ici; il nous paraît secondaire de répéter que le placage de métal s'ajustait comme le placage de marqueterie, non avec de la colle-forte, impropre à cet usage, mais avec du mastic; ou encore, que l'écaille incrustée dans le bois, conservait sa couleur naturelle, ou était colorée en dessous. Quel artisan ne connaît aussi le dédoublement du métal, et le double-jeu des parties et contre-parties!

Les placages de la marqueterie métallique furent en si grande faveur pendant la dernière partie du dix-septième siècle et la première période du dix-huitième que les plus gros meubles comme les plus légers s'en trouvèrent ornés. Armoires, commodes, bibliothèques, cabinets, bureaux, secrétaires, guéridons, chiffonnières, etc., et depuis les escablons pour porter les antiques, jusqu'aux grandes gaines à horloge, depuis les tablettes pour les porcelaines jusqu'aux plus menus objets, tels que les tabatières en écaille, incrustées d'or et d'argent, tout fut décoré selon le même principe et avec des pratiques analogues.

Chose curieuse et rare en France, ce genre n'aurait point cessé d'y plaire; l'*Encyclopédie* assure qu'il aurait été délaissé sans lassitude, et « *qu'il ne fut abandonné qu'à cause de la longueur de ces sortes d'ouvrages.* »

Les quelques objets et fragments se rattachant à ce genre, d'un goût si général alors, sont empruntés :

N°s 2, 3, 4 et 5, aux gravures d'orfèvrerie de Ludovicus Cossinus; c'est du métal gravé et enduit à la façon des nielles.

N°s 7 et 9, boîtiers de l'invention de Daniel Marot.

N° 6, tabatière incrustée d'or et d'argent, modèle tiré du recueil de Du Vivier, 1719-1720.

N° 8, dessus de boîte, sans nom d'auteur.





Spiégel, lith. Imp. Firmin-Didot & Cie, Paris



XVIIe SIÈCLE.



L'ÉBENISTERIE ORNÉE DE CISELURES DORÉES ET DE MARQUETERIE MÉTALLIQUE.

MEUBLES DE GRAND APPARAT.

Les meubles exécutés à la manufacture des Gobelins par Charles-André Boulle, et pendant la direction de Le Brun, sont restés les plus beaux du genre, ainsi que nous le constatons dans la notice de la planche ayant pour signe le *porte-crayon*. — Cette ébénisterie exceptionnelle offre, dans l'application qui en a été faite alors, assez de variétés de physionomie pour qu'il soit nécessaire d'en donner plusieurs exemples typiques, offrant dans l'unité du style des expressions d'un caractère différent. Les distinctions dépendent d'abord de la destination du meuble; mais elles résultent encore de la diversité des ressources que l'ingénieux artiste, sculpteur, graveur et marqueteur d'une rare habileté, avait à sa disposition.

Une armoire comme celle représentée ici est un meuble architectonique par excellence. Il vaut au moins autant par l'ensemble que par les détails, et avec des compositions aussi bien liées que celle-ci, et que celle du secrétaire où resplendit Louis XIV sous la cuirasse de Mars, comme au centre d'un feu d'artifice, et aussi que celle de la console tout ornementale, on se trouve en face d'une nécessité qui s'impose, celle de donner la forme complète de l'objet.

Ces meubles justifieraient à eux seuls la qualité d'*architecte* reconnue à l'*Ébéniste du Roy* dans le brevet qui lui fut délivré. Ce n'était point un titre usurpé, ainsi que le prouve un témoignage historique, qui n'est plus malheureusement qu'un souvenir, et qu'il n'est point inutile d'évoquer parce que par lui on a d'abord une image des milieux où une pareille ébénisterie trouvait sa place, en même temps que l'on voit l'extension donnée au genre.

L'appartement du Grand Dauphin, dans le palais de Versailles, qui a été détruit par Louis XV, en 1747, pour y créer une distribution nouvelle, contenait des cabinets si beaux que Louis XIV, le 18 février 1689, au rapport de Dangeau, prit plaisir à les faire voir à Jacques II, comme l'une des merveilles du château.

Félibien, cité par M. L. Dussieux dans son excellente histoire du château de Versailles, les décrit ainsi :

« C'est chez Monseigneur que, dans les deux grands cabinets de son appartement, l'on voit un amas exquis de tout ce que l'on peut souhaiter de plus rare et de plus précieux, non seulement pour les meubles nécessaires, pour les tables, les cabinets, les porcelaines, les lustres et les girandoles, mais encore pour les tableaux des plus excellents maîtres, pour les bronzes, les vases d'agate, pour les camaïeux (camées) et pour d'autres ouvrages et bijoux faits des métaux les plus précieux et des plus belles pierres orientales.

Et le troisième cabinet, qui a une issue dans la galerie basse du milieu du château, a de tous côtés et dans le plafond des glaces de miroirs (on y voyait les gens marcher la tête en bas, dit La Martinière) avec des compartiments de bordures dorées sur un fond de marqueterie d'ébène. Le parquet est aussi fait de bois de rapport et embelli de divers ornements, entr'autres des chiffres de Monseigneur et de Mme la Dauphine. »

L'artisan principal de ces merveilles ce fut Charles André Boulle; non seulement on sait, par les comptes des bâtiments, qu'il travailla à ces cabinets en 1683 et 1684, où l'on eut à lui régler des parquets en marqueterie, divers

ouvrages de bronze doré, des scabellons et un coffre en marqueterie, mais l'architecte-ordonnateur, que Félibien ne nomme pas, est nettement désigné par le métromane qui décrivit *en vers libres françois* les *merveilles parlantes de Versailles*, Jean-Baptiste de Monicart, l'auteur du « *Versailles immortalisé.* » En montrant le cabinet de l'appartement Dauphin voici ce que dit le versificateur au visiteur.

« ... Dans ce grand cabinet si riche en ornements
Car le moindre d'entre eux au poids de l'or se pèse;
Voy de quelle finesse est son *revêtement*
Le chef-d'œuvre admirable et le plus excellent
Dans l'art de marqueter est ce subtil ouvrage,
Dont *Boulle* eut de tes jours l'industrie en partage. »

De ces merveilleux revêtements, prenant des proportions architecturales, tout a disparu sans laisser de traces, ce qui est presque incompréhensible; car si l'on renonça aux fabrications dispendieuses du genre Boulle pendant le dix-huitième siècle, on ne cessa pas d'y estimer hautement les travaux personnels de l'ébéniste; mais enfin il ne reste rien de ceux-là, que l'on sache. Quant au mobilier de cet appartement il fut distribué dans le palais de Versailles ou envoyé dans les châteaux royaux, et qui peut savoir si nos meubles, aujourd'hui au Louvre, dans la galerie d'Apollon, ne sont pas sortis de l'appartement du Dauphin? Leur luxe, assurément, convenait aux merveilles de ce milieu, dans lequel, jusqu'aux devants de cheminée décorés de peintures sur fond d'or, tout resplendissait. — Chacun de ces meubles avec sa tablette de beau marbre est dans les conditions qui conviennent aux meubles de support, ce qui complète leur physionomie; car il faut voir, dans l'usage, briller sur ces marbres des pièces d'art ou de curiosité, des bronzes, des porcelaines « dont la fabrique vient des terres indiennes » comme le dit encore l'élégant Monicart, ce qui voulait dire en ce temps là des porcelaines de la Chine, de même que « la pierre de roche » était le cristal dont on faisait les girandoles posées sur ces meubles.

« ... raretés tellement à foison
Qu'il semble dans le vrai que sous notre horizon
Le soleil les aurait fait naître. »

Le motif rectangulaire à serrure du bas de la planche est la décoration du tiroir de secrétaire. C'est un motif à répétition se représentant sur les dix tiroirs du meuble —, lequel est en longueur, le milieu disposé en panneau dont le cadre, soutenu par des griffes et orné dans le haut d'un trophée horizontal, n'est qu'une variante de celui du secrétaire de la planche ayant pour signe le *porte-crayon;* les tiroirs, cinq par cinq superposés, occupant les parties latérales. Ce secrétaire est de la collection du Mobilier National. Les deux rosaces sont les ornements de dessus de deux boîtes à poudre. Elles proviennent des « *Nouveaux dessins pour graver sur l'orfèvrerie*, inventés et gravés par le sieur Masson ; Mariette éditeur. Cette ornementation d'un style abâtardi, découlant du genre de Bérain, est de la première partie du dix-huitième siècle. Dans ces modèles, le graveur indique, par la tonalité des fonds à deux fins, que l'artisan avait le loisir de ciseler ces ornements sur le métal plein, ou de les découper en les posant sur fond d'écaille.



XVIIth CENTURY — XVIIe SIÈCLE — XVIItes JAHRHUNDERT

Spiegel lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie Paris







XVIIe SIÈCLE.

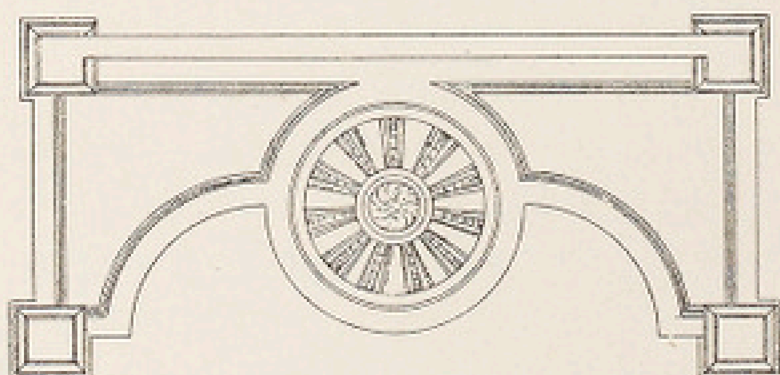


LA MARQUETERIE MÉTALLIQUE.

LA GRAVURE DES CUIVRES DÉCOUPÉS.

Cette console, également de Charles-André Boulle, et figurant, ainsi que le secrétaire et l'armoire, au Musée du Louvre, dans la Galerie d'Apollon, est plus discrètement ornée de ciselures, et c'est la marqueterie qui joue le rôle principal dans sa décoration. C'est donc de la marqueterie qu'il sera particulièrement question dans cette notice.

C'est à l'aide de reproductions photographiques que ces objets ont été dessinés, mais en appliquant le procédé géométral, qui leur procure la qualité des modèles d'exécution, par la sincérité des profils, ainsi que par l'épure des détails. Ce travail a été fait avec toute la délicatesse nécessaire par M. Ch. Chauvet, architecte, qui a, en même temps, relevé le plan de cette console dont nous insérons ici le cliché; ce dessin étant utile pour montrer le jeu de la tablette du bas servant de lien au meuble, et aussi la situation de ses pieds dont l'axe diffère de l'avant à l'arrière, et cela de manière à modifier en apparence la perspective, en donnant plus de profondeur à la console. Il y a là une recherche ingénieuse.



Nous empruntons nos renseignements sur la marqueterie métallique à la *Grammaire des arts décoratifs*, dans laquelle Charles Blanc a heureusement résumé tout ce qu'il convient d'en dire à des artistes. Rappelons d'abord que, dans ce genre, la fabrication comporte d'habitude une paire d'objets similaires, d'un aspect différent selon que l'ouvrage, en termes techniques, est en *première partie* ou en *contre-partie*. La première partie, c'est lorsque l'écaille fait le fond de la marqueterie et que le métal découpé en fait les ornements. La contre-partie c'est l'inverse, le métal fait le fond et l'écaille forme les ornements. Généralement la première partie est la plus estimée; cependant, dans l'exemple présent, qui est en contre-partie, et qui se trouve en regard de la console en première partie, au Louvre, le résultat décoratif, plus riche, est préférable à son contraire.

« Les matières propres à la marqueterie, dit Charles Blanc, sont, les unes animales, comme l'écaille de tortue, la corne, l'ivoire, la nacre de perles, le burgau; les autres métalliques, comme le cuivre, l'étain, l'argent et l'or. Chacune de ces matières exige des soins infinis, des manipulations subtiles et délicates, qui, par leur délicatesse même, sont plus qu'une industrie et confinent à l'art.

L'écaille a le plus souvent plusieurs couleurs à la fois. Elle est blonde, brune ou d'un noir cap de more. Les feuilles de l'écaille étant naturellement bombées, on les amollit en les trempant dans l'eau bouillante, pour

les redresser ensuite en les soumettant à une pression qui les aplatit. Une fois qu'elles sont planes et de l'épaisseur voulue, on les *double*, c'est-à-dire qu'on y étend, du côté de la chair, une couche de vermillon, ou de vert, ou de bleu, ou de noir de fumée, et l'on recouvre cette couche d'un papier qu'on applique immédiatement sur la couleur, laquelle sert de mordant pour le retenir.

Le cuivre mis en œuvre dans l'ébénisterie prend différents tons et différents noms. Naturel, il est rouge et se nomme *rosette;* factice, il devient jaune et s'appelle *laiton* lorsqu'on mêle à la rosette un tiers de calamine (oxyde de zinc natif). L'argent et l'or, pour se prêter au travail de l'ébéniste, ont besoin d'acquérir une certaine élasticité par leur alliage avec la rosette. L'or, dans la marqueterie, s'emploie fort bien avec la nacre et l'écaille, et pour donner à l'ouvrage plus de beauté, plus de nuances, on varie le ton du métal avec de l'or blanc, de l'or jaune, de l'or rouge, de l'or vert.

Quant à l'étain, c'est le plus léger des métaux, mais il manque de dureté. Aussi faut-il, pour lui ôter la mollesse, pour lui donner de l'*aloi,* comme disent les potiers d'étain, l'allier avec un peu de rosette. Par ses tons froids comme ceux de l'argent, il est propre à former des oppositions charmantes avec les tons chauds de l'écaille et de l'or. Le plus fameux des ébénistes marqueteurs, Boulle, a tiré un parti merveilleux de l'étain. A la beauté de ces riches matières et à l'élégance du dessin qu'elles composeront en se combinant, l'on va jusqu'à joindre encore la gravure. « Non seulement les parties métalliques peuvent être incisées au burin, mais l'écaille elle-même peut être gravée. Quand la marqueterie est gravée, on pourrait dire *niellée,* on introduit dans les tailles, avec une spatule de bois, du mastic noir et de la colophane fondue qui rendent visible le travail du graveur, après quoi l'on achève de polir, de brunir les surfaces non gravées. »

Nous n'ajouterons à ces renseignements généraux qu'une observation au sujet de notre console : son élément blanc est de cet étain dont Boulle faisait des merveilles, d'une finesse que nous ne saurions rendre avec tout son charme; ces surfaces étaient irisées, par des moyens chimiques, des tons changeants et nuageux de la nacre, dans les belles pièces du maître, dont la physionomie se complète, en outre, par le poli de l'ébène, d'un grain si fin et poussé si loin que le bois sombre s'éclaire de tous les reflets lumineux qui s'y accentuent comme dans un miroir.

Quant à la gravure des cuivres découpés, on en trouve ici deux modèles sur une échelle peu différente des originaux. Il est facile de se rendre compte, par ces exemples, de la solidité que conservait le métal ainsi ajouré par les découpages de la scie. Enfin, ainsi qu'il est indiqué ci-dessus, les ombres qui font tourner ces ornements sont incisées par le travail du burin, c'est-à-dire par des hachures qui reçoivent le noir qui les fait vivre. Ces gravures, signées, sont de Daudet, un des maîtres du temps, et ce sont de ces modèles à l'usage des artisans qui trouvaient un véritable enseignement dans les compositions de cette valeur, gravées avec largeur, en même temps qu'avec un soin précieux.







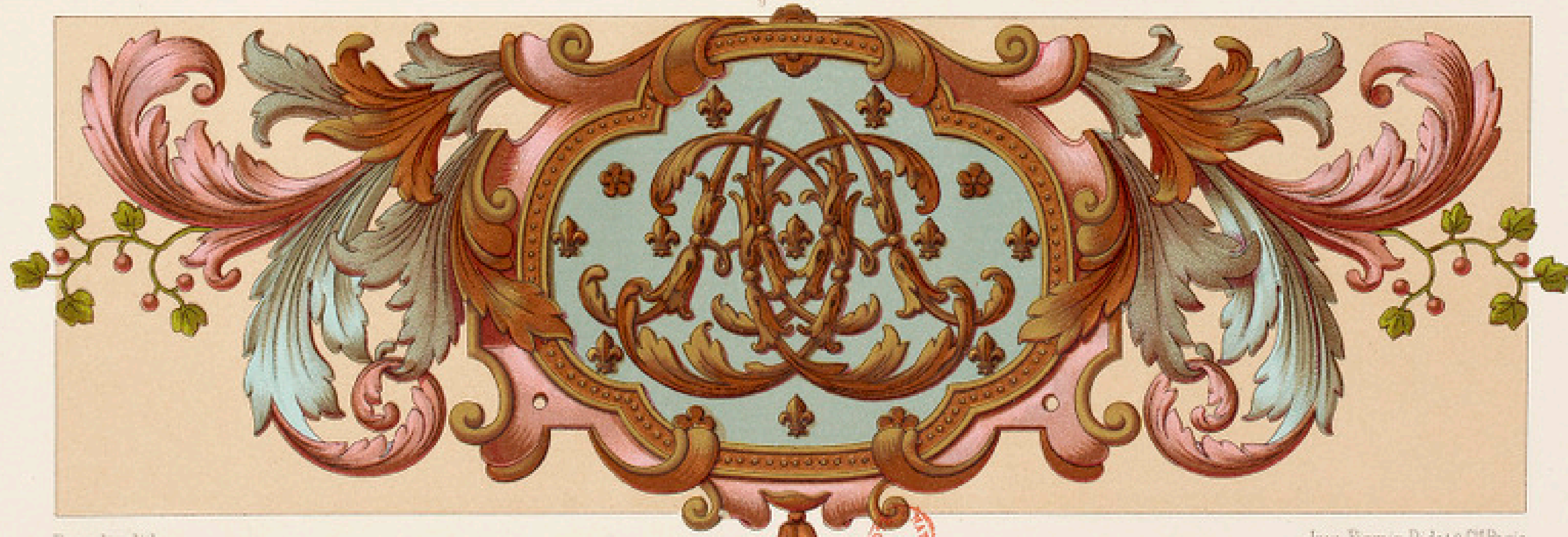












Brandin, lith. Imp. Firmin-Didot & Cie Paris



XVII° SIÈCLE.



PEINTURES DÉCORATIVES ET MINIATURES.

De ces ornementations, la frise et le montant de frise, n° 1 et 5, conviennent au décor de l'architecture; les initiales et le cartouche sont des enluminures de livres de chœur, c'est-à-dire de très grand format.

La Chasse du cerf et *le Triomphe de Neptune* sont tirés des *Œuvres d'architecture de Jean Lepautre*, dessinateur des bâtiments du roy; le premier de ces motifs, inventés et gravés par le maître, fait partie d'une suite intitulée : *Frises, feuillages et autres ornements à l'italienne*. Elle est de 1660 environ. Le second provient d'une autre suite des *Montants à l'antique*, datée de 1659. Les titres de ces cahiers varient d'ailleurs plus que le fonds, et les frises et les montants, nouvellement dessinés et gravés par Jean Lepautre, sont tantôt *à la romaine*, et tantôt, tout à la fois *antiques et modernes*, sans que l'on trouve beaucoup de changement de caractère entre eux. Ce que nous dirons de nos deux spécimens, c'est que leur composition appartient au genre ornemanesque le plus fastueux du maître.

Cet artiste, si plein de fougue dans son œuvre, gravé d'une main si sûre et riche de tant d'accent, poussant ses ornementations au relief le plus puissant en les chargeant des ombres les plus vigoureuses, ne permet pas de pressentir dans ses gravures la nature des colorations qu'il entendait appliquer à la plupart de ses compositions, quand elles sont faites pour la peinture plus ou moins en trompe-l'œil, comme le sont les deux motifs représentés. Le renseignement complémentaire que nous apportons sur ce sujet aura donc son utilité. Les études peintes qui nous procurent cette bonne fortune ont un caractère authentique, et font partie de la collection Château; avec ces deux documents on est à même d'observer que Jean Lepautre, ayant toutes les qualités d'un architecte décorateur, savait lui-même tempérer par la discrétion de la couleur, par de rationnels partis pris, ce que ses ornementations paraissent offrir de tumultueux, de trop bruyant; et l'on peut considérer comme étant l'application d'un principe large et judicieux, l'emploi qu'il fait ici du camaïeu dans la frise horizontale, le camaïeu donnant une puissante unité aux rinceaux ornemanesques à travers lesquels circule, vole, bondit, crie, hurle et mord tout le personnel de la chasse d'un cerf qui vient d'être débusqué, dénoncé par les petits traîtres de l'air, qui s'élance, superbement, assailli par les chiens, les hommes le chargeant de la lance et de l'épieu, et qui, s'il franchit ce mauvais pas, aura affaire à un nouveau relai de chiens, et sera poursuivi dans sa fuite par les flèches de la chasseresse formant la réserve. Ce personnel est peint à toutes couleurs, mais son importance mouvementée est maintenue en une certaine mesure par les proportions relativement colossales de la plantureuse acanthe dans les enroulements de laquelle la chasse circule, dominée partout par l'unité du camaïeu; le peintre en ayant spirituellement varié le bleu par des branchages feuillus aux tons mordorés et tirant sur le vert de l'arrière-saison complétant le fourré capricieux. Le tout sur un fond d'or n'apparaissant que petitement, et cependant suffisant pour ensoleiller l'ensemble.

Le renseignement procuré par notre esquisse démontre l'application d'un principe, radical en ce genre, et permettant l'emploi de tous les tons francs du camaïeu, de manière à varier les aspects selon la note dominante, en conservant toujours une puissante unité, d'autant plus nécessaire avec de pareilles complications des détails; et les camaïeux ont beau jeu avec les grandes et opulentes acanthes de Lepautre, d'une fécondité sans égale en ce genre, et dans lesquelles circule tout un monde d'animaux, de monstres, d'enfants et d'hommes, des lions, des tigres, des sangliers, des taureaux sauvages, des chimères que l'on monte, des dragons que l'on assomme. Le chien y chasse le lièvre pour son plaisir, et rencontre le lion qui lui brise les reins; les nymphes y sont poursuivies par des satyres; les enfants s'y débattent contre des serpents, et d'autres fois caressent et lutinent les animaux les plus monstrueux. Ici, l'homme lutte corps à corps avec les grands fauves, et là, c'est une chèvre, ivre de

raisin, qui passe en bondissant et en jetant à terre le cavalier qui la montait, un chérubin non moins ivre qu'elle, tombant lourdement, la tête la première, en digne enfant de Silène; c'est à l'infini, et vraiment les *Frises et feuillages* de Jean Lepautre comportent tout une création merveilleuse, le maître trouvant le moyen d'introduire dans les rinceaux de ses gigantesques acanthes jusqu'à des scènes nautiques, des tritons, des naïades, et jusqu'à l'attelage des chevaux marins.

Jean Lepautre fut à la manufacture des Gobelins un des collaborateurs les plus assidus de Le Brun, dès la fondation de cet établissement en 1662. On voit, par la date de nos exemples, combien l'artiste était formé lorsque l'ornemaniste eut à suivre la direction du peintre-ordonnateur, qui dut avoir à tempérer la fougue du compositeur, puisque ce n'est plus guère que dans son œuvre gravé qu'on en retrouve le témoignage. Il est résulté de cette direction qui s'imposait fortement que, dans l'œuvre commune, la part de collaboration de Lepautre ne se distingue plus. Les documents, colorés de sa main, ou sur ses conseils que nous apportons ici, offrent donc d'autant plus d'intérêt qu'ils concernent des compositions dans lesquelles l'expression personnelle de l'artiste avait toute la franchise de son tempérament.

L'animation du décor en montant diffère de la frise horizontale; son caractère triomphal ne comporte pas le même emportement, et appelle aussi un plus grand éclat de coloration. Ce qui se superpose est, sous tous les rapports, dans d'autres conditions que ce qui s'aligne transversalement. Au surplus, ces deux décorations ne figurent pas dans la même suite d'estampes, et elles n'ont point été composées pour marcher ensemble. Ce sont deux étalons différents, et que, pour les compléter, il faut supposer dans les moulures de la riche architecture que l'on connaît; c'est dans ce cadre que leur puissant caractère ornemental prend toute sa valeur.

Les n[os] 3 et 7 sont empruntés aux bordures des tapisseries de cette même époque, appartenant au Garde-meuble.

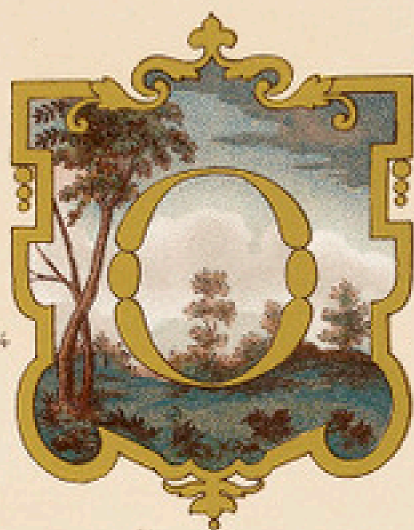
Dans le voisinage de la maestria de Lepautre, des miniatures comme nos n[os] 2, 4, 6, 8 et 9 ne sauraient avoir qu'un rôle modeste. Toutefois, il est sensible que la grande opulence des décors architecturaux a enfanté celle des décors de l'enlumineur; opulence modifiée, d'ailleurs, par le temps, car ces miniatures, tout en appartenant encore au dix-septième siècle par leur style, ne datent que de la dernière partie de ce siècle, et des premières années du dix-huitième siècle. Il y aurait puérilité à insister à leur sujet, ces exemples étant d'une clarté à laquelle un commentaire n'ajouterait rien. Nous ne ferons donc observer qu'une chose à leur propos, c'est que, depuis l'extension de la gravure, les miniatures peintes dans les livres sont devenues de plus en plus rares, et que cette rareté se fait sentir davantage à mesure que l'on avance dans le temps; c'est donc une heureuse occasion que celle qui nous permet d'insérer ici des documents appartenant pleinement à notre sujet, et que l'on rencontre difficilement aussi parfaits que ceux-ci. Nous en devons l'obligeante communication à M. Gelis-Didot, architecte et amateur distingué. Les originaux, d'une fraîcheur de conservation complète, se trouvent dans un Antiphonaire en quatre volumes, portant des dates successives. Ce livre d'antiennes, du chant à deux chœurs, et dont le titre est en latin, a été un *Antiphonaire à l'usage de l'insigne et royale église de Saint-Vincent de Senlis, de l'ordre des chanoines réguliers de Saint-Augustin.* Ce manuscrit, qui mesure 0[m],83 cent. de hauteur, sur 0[m],59 cent. de largeur, a été exécuté dans le monastère de Sainte-Geneviève de Paris et donné à l'église de Saint-Vincent en souvenir de la réunion des deux monastères.

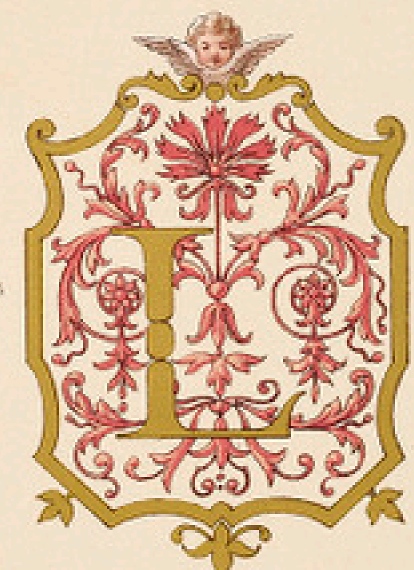
Commencé en 1705, il n'a été terminé qu'en 1729. Les chanoines qui y ont travaillé successivement ont signé leurs travaux. Nos exemples appartiennent particulièrement au chanoine Antoine Gervaix qui travailla à ce manuscrit en 1706, en continuant une œuvre composée d'abord de peintures ornementales qui étaient du dix-septième siècle, auquel, du reste, le style manié par ce chanoine appartient entièrement.

1


3


2


4


5




7

6



8

Brandin, lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie Paris



XVIIe-XVIIIe SIÈCLE.



TAPISSERIE DÉCORATIVE ET MINIATURES.

La tapisserie, dont l'original a 3^{m},75 de hauteur et une largeur de 2^{m},50, appartient à un genre dont il a été fait de nombreuses suites vers la fin du dix-septième siècle et la première partie du dix-huitième; les unes traitent des *Dieux de la Fable*, des *Éléments* avec des figures allégoriques, les autres des *Saisons*, et jusqu'à la subdivision de l'année en *Mois*. Ce sont véritablement des pièces du mobilier; ces tapisseries faisaient partie de la toilette d'hiver des appartements; en été, on les remplaçait par des taffetas. Dans les chambres d'un luxe princier, on en faisait des portières. Les quatre portes de la chambre à coucher de Louis XIV, au château de Versailles, dont la décoration ne date que de 1701, étaient ornées de tentures représentant les quatre saisons. Le type que nous reproduisons figurait à l'Exposition des tapisseries, faite au palais des Champs-Élysées, en 1876, par l'Union centrale des arts décoratifs; il appartient à un style intermédiaire entre l'ornementation de la seconde partie du dix-septième siècle, et celle des temps de la Régence.

Dans ces compositions, d'un aspect plus ou moins architectonique, le caprice, encore soumis à la symétrie d'une ordonnance générale, commençait à prendre certaines coudées franches; il y suffisait d'un rappel des principes de l'architecture que connaissait l'artiste instruit, mais qui devenait un jeu entre ses mains. En somme, c'était le goût du décorateur qui présidait à ces ornements de pure convention, dans lesquels on faisait entrer des figures de caractère classique peintes au naturel, des camées, des effigies de médailles, en y introduisant le concours de quelques végétaux. Les éléments de la construction avaient l'aspect de fines boiseries sur lesquelles on voit figurer des tapis en pendentifs, de la famille de ceux dont Jean Bérain avait fait un si fréquent emploi, mais qui sont traités ici, ainsi que toute la construction ornementale de même origine, avec une délicatesse élégante qui indique l'école de Gillot. On y reconnaît sa main dans le caractère des figures, et aussi son entente de la décoration beaucoup plus large que celle des tentures à la Bérain, comme on en peut juger par la belle masse du groupe central que les délicatesses de la construction d'entourage contribuent à faire valoir, en même temps que la franchise du parti-pris des fonds donne un ensemble conçu par un véritable peintre décorateur, d'une autre essence que celle de Bérain. Gillot, qui fut le professeur de Watteau, était un de ces artistes aux idées ingénieuses, qui ouvrent des voies nouvelles, comme on en peut juger en feuilletant les volets de la collection des dessins au musée du Louvre, et dans lesquels on voit les esquisses de décorations architectoniques formulées par une main preste, spirituelle, secondée par une science réelle. C'est ainsi qu'il est facile de reconnaître dans la construction de notre motif ornemental, la manifestation initiale d'un mode qui devait produire, au temps des rocailles, les encadrements enguirlandés des glaces, dont les montants se trouvèrent formés de ces palmiers s'inclinant pour les couronnements, et dont on usa jusqu'à l'abus. La délicatesse même avec laquelle sont traitées les pseudo-menuiseries de la construction y est comme un pressentiment de la fine ciselure des moulures de la belle époque de Louis XV. Ces tapisseries, de caractère somptueux, étaient tissées de laine, de soie, d'or et parfois aussi d'argent. Parmi les noms des exécutants on voit surtout figurer celui d'Audran. Le fond quadrillé sur lequel se détache notre motif principal, est un damassé formé de fils métalliques.

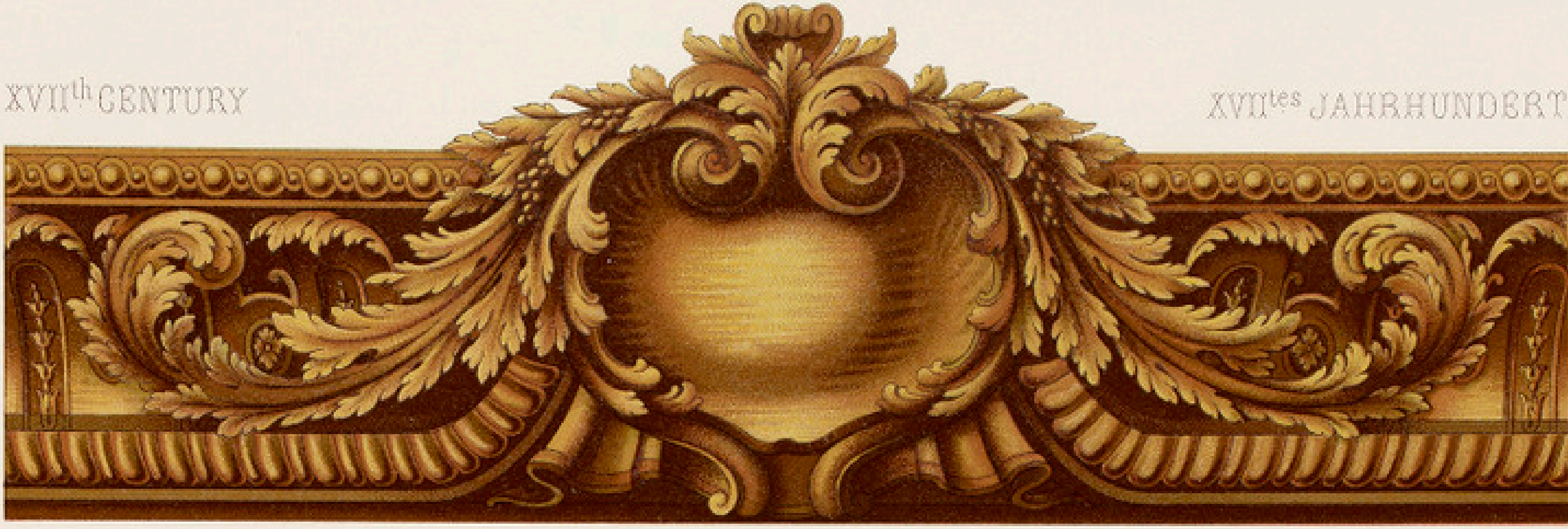
Le grand fragment, emprunté à un encadrement de page traité en miniature, et que nous ne pouvions donner en entier en lui conservant l'échelle nécessaire, offre, en principe, un décor de menuiserie peinte. Un exemple de cette nature, aussi nettement affirmatif sur les ressources du genre à cette époque, peut être d'une sérieuse utilité au sujet des colorations qu'il convient d'appliquer aux motifs de cette sorte, dont la gravure fournit de nombreux modèles, mais dont il importe au décorateur de connaître la gamme diversifiée qui en complète la physionomie.

Les initiales, dont une se détache sur un paysage peint en camaïeu, ce qui était alors un mode fréquent, le camaïeu étant tantôt bleu comme celui-ci, terre-brûlée, rouge-sanguin ou verdâtre, ainsi que le petit cartouche armoyé aux emblèmes épiscopaux, et le fragment d'encadrement de page, forment suite aux initiales et au grand cartouche qui figurent dans la planche ayant pour signe le *pantalon*. Leur origine est la même : l'*Antiphonaire a l'usage de l'église de Saint-Vincent de Senlis*, dont les miniatures ont été faites, de 1705 à 1729, dans le monastère de Sainte-Geneviève de Paris. Leur style est surtout empreint du goût du dix-septième siècle.



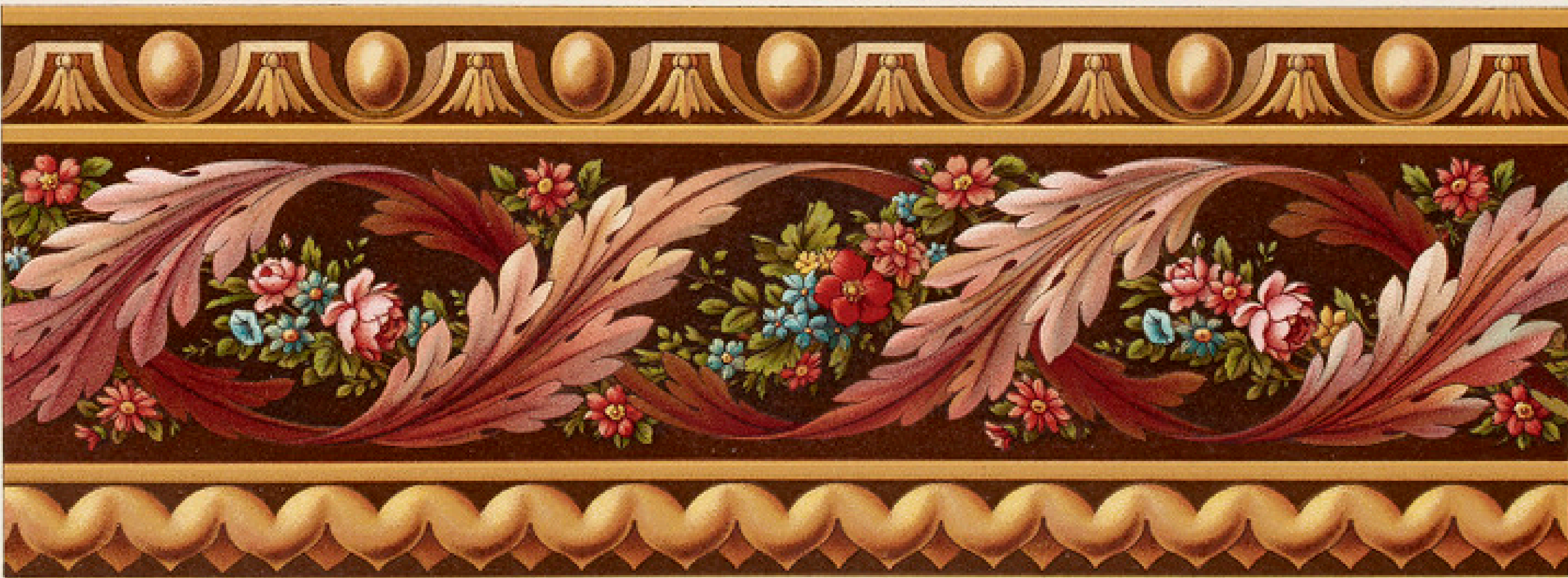
XVIIe SIÈCLE

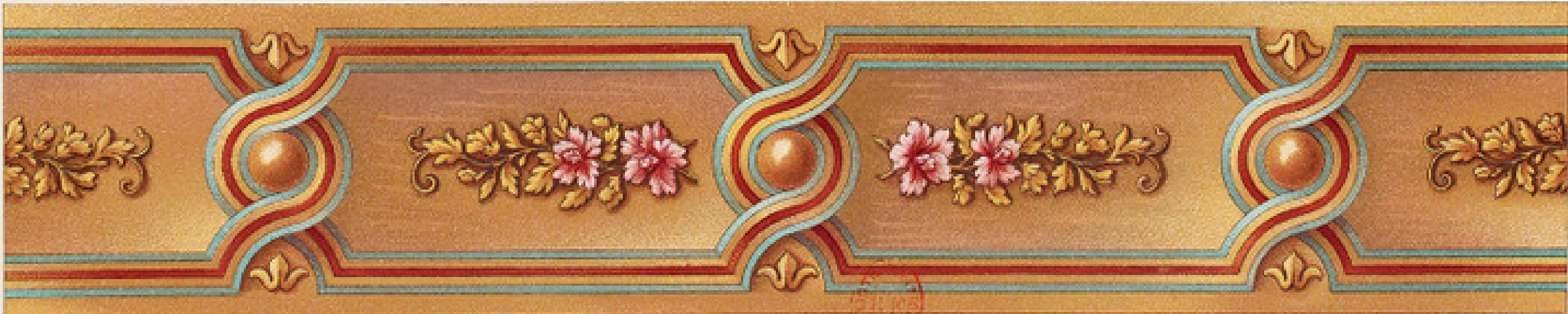
XVIIth CENTURY — XVII^tes JAHRHUNDERT

1


2


3


4


5


Brandin, lith. — Imp. Firmin-Didot & Cie, Paris













XVIIE ET XVIIIE SIÈCLES.



BORDURES DES TAPISSERIES, FRAGMENTS.

Le premier motif, en commençant par le haut de la planche, est le cartouche du bas, qui dans la suite de la tenture de Jason et Médée, d'après de Troy, contient le titre du sujet central. La bordure imite un cadre doré rocaille; cette tapisserie de haute lisse, laine et soie, est signée G. Audran, 1751. Man. des Gobelins.

Le second fragment provient de la tenture dite de Constantin, attribuée pour partie à Jules Romain, et pour le reste à Rubens. Cette suite, laine, soie, or et argent, est de la fabrique royale de Paris, vers 1610.

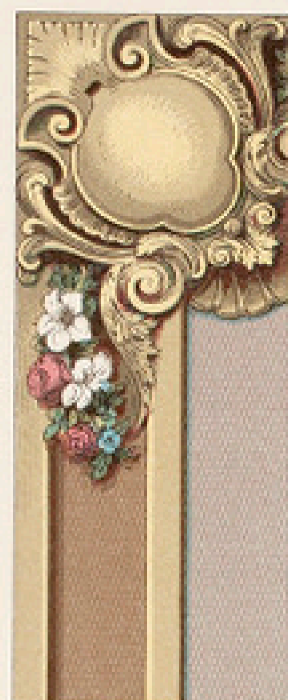
Le troisième motif est un fragment de la bordure de la suite en dix-huit pièces de la tenture de l'histoire d'Esther, dont de Troy a fait les modèles. Les tapisseries ont été exécutées par Cozette et par Monmerqué, dont elles portent les noms avec des dates qui varient de 1738 à 1752; haute lisse, laine et soie. Man. des Gobelins.

Le quatrième fragment appartient à la série de neuf pièces, dite histoire d'Alexandre, d'après Le Brun. Les bordures de cette suite sont variées. On retrouve ces larges feuilles enroulées autour d'une bande de fleurs dans plusieurs sujets. Tels qu'Alexandre visitant la famille de Darius, un combat de cavaliers, un autre fragment de bataille, etc. Tapisserie de haute lisse, laine, soie, argent et or. Man. des Gobelins.

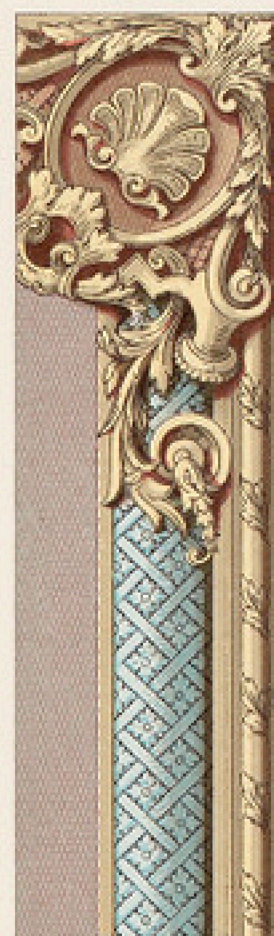
La cinquième bande est une bordure de vêtement, empruntée à la deuxième pièce de la tenture d'Artémise, d'après Antoine Caron. Cette tapisserie, laine et soie, a été faite à la fabrique royale de Paris, vers la fin du seizième siècle.

Ces documents proviennent du Garde-meuble, et les originaux, qui font partie du mobilier national, ont été exposés en 1876 par l'Union centrale.



1


2


3


4


5


St Elme Gautier del. Nordmann, lith.

Imp. Firmin Didot & Cie Paris.



XVIIIE SIÈCLE.

PANNEAU DÉCORATIF. — LE FOUILLIS.

ANGLES ET BORDURES DES TAPISSERIES.

Le panneau, du genre agreste et du caractère triomphal (il est intitulé *Triomphe de Pomone*), est une composition de François Boucher, gravée par Cochin. C'est une gravure de grand format, plus d'un demi-mètre en hauteur, qui a conservé le caractère d'une improvisation, ainsi qu'on le voit au repentir des angles supérieurs, dont la variante a sa raison d'être dans le besoin de dégager, plus largement qu'au premier coup, le berceau en couronnement suspendu dans le plein air.

Cochin étant né en 1715, et quelque précoce que ce fils de graveur ait été, on doit reporter au plus loin une page de cette importance vers 1735, alors que Boucher était dans sa pleine carrière; à peine âgé de vingt ans, il avait obtenu en 1724 le premier prix à l'Académie de peinture. Il se peut toutefois que l'esquisse du maître soit d'une époque antérieure, plus rapprochée de la jeunesse du peintre; car on est amené à reconnaître, en examinant cette composition, que Boucher, lorsqu'il en fit le dessin, n'en était encore à employer pour ses agencements décoratifs, et en ce qui concerne l'ornementation proprement dite, que des éléments d'un caractère préexistant, dont la formule particulière provenait de différents auteurs. Boucher, sous ce rapport, n'a peut-être jamais fait qu'en user de cette façon; seulement ici c'est sans les fusionner que le compositeur emploie ces éléments empruntés; il les fait concourir à son ensemble sans les mélanger entre eux et de manière, en assignant à des modes divers un rôle différent, à en tirer une richesse décorative dont la physionomie définitive se trouve déterminée par son important apport personnel.

Considéré sous ce point de vue, ce panneau, combinant des choses différentes, devient l'un de ces étalons, issus d'une main géniale, d'où sortent les styles tout formés, que le temps perfectionne par les habiles fusions des détails. Lorsque cette composition fut esquissée par Boucher, le style décoratif, dit de Louis XV, se trouva véritablement mis au jour, et le peintre, évidemment encore jeune comme ornemaniste, lui fournissait, dès l'abord, une de ses plus attrayantes expressions.

Cette édification ornementale a le double mérite de se présenter avec le charme des libres caprices, tout en étant le résultat d'une préméditation rationnelle, appuyée sur des principes de très bon aloi, mais maniés par l'artiste instruit avec un goût et un esprit qui savent légitimer jusqu'aux infractions à la règle stricte. Cette esquisse a de plus la qualité d'affirmer nettement que le seul art qui lui convienne pour en achever l'expression, c'est la peinture.

Ajoutons, pour en terminer avec les généralités, qu'un panneau d'ornement du genre agreste comme celui-ci, peint avec toutes les ressources de la palette de l'artiste, et dont le mouvement intérieur se trouve secondé à l'extérieur, lorsqu'il est en place, par l'encadrement des moulures de l'architecture, devient, par la puissance de son décor, comme le noyau vivant et rayonnant du lambris dont il fait l'ornement principal. On peut dire qu'en aucun temps, ni avec d'autres styles, la boiserie des appartements n'a reçu de plus merveilleuse parure, d'une plénitude plus riche dans son unité variée, vivante, tout en répondant aux convenances que l'architecture impose, mais avec la mesure d'une logique suffisante lorsqu'il s'agit de la fiction décorative. Un enchanteur comme Boucher, traitant le genre agreste intronisé dans le domaine de l'idéal, procure à son décor le vif rayon des réalités, présentées par le maître avec sa grâce habituelle en toutes ses œuvres. Ce mirage communique à l'ornementation dont il se sert une animation tout à la fois brillante et tranquille, empreinte d'une poésie riante, et véritablement contagieuse parce qu'il y a toujours un fonds sensible de sincérité dans le paysage champêtre introduit par Boucher, et avec son joli personnel, dans ses agencements ornemanesques. Non seulement ce paysage y est traité avec une ampleur inconnue, avant lui, sur le terrain de la fantaisie, mais le peintre réussit, en même temps, à le contenir, délibérément, dans un cadre de petite dimension; ce qui est d'un habile entre tous, sachant saisir la justesse des rapports à établir entre des choses diverses, se prêtant par leur concours une heureuse mutualité. Boucher est l'un de ces artistes dont la vie ne s'est point confinée dans l'atelier. Il voit, et y compris le monde industriel, tout ce qui se fait de son temps, autour de lui, et il en use de toutes les manières, avec un goût sûr et d'une main preste et féconde; aussi souple dans la grande peinture que lorsqu'il s'agit de donner du prix aux moindres babioles, allant des Olympes, où ses Circés transforment en édredons les nuages dont elles font usage, au pittoresque des chaumes, en pleine richesse potagère, sans que jamais on rencontre de sa part la moindre

gène de conversion. Il sait la toilette convenant à l'éventail, comme il a vu ce que valent les fermetés du bronze dans les délicatesses de l'ornementation, et l'on va le voir à l'œuvre, avec une partie de ses larges ressources, dans le décor de notre panneau, basé sur une théorie ornemanesque, vraiment nouvelle alors, et dont un maître seul, en la hasardant, pouvait se tirer avantageusement; car la voie était périlleuse, et il en est sorti en véritable vainqueur.

Nous avons fait remarquer que l'ornementation de la partie supérieure de ce panneau diffère essentiellement par son caractère de l'ornementation opulente qui sert de base à l'ensemble; entre les deux, l'image scénique apporte son système particulier, et c'est par elle que le lien des deux autres parties se trouve établi. C'est avec la désinvolture d'un prestidigitateur consommé que l'artiste, instruit des bons principes, en fait d'abord une espèce de montre nécessaire, pour arriver, par une spirituelle violation, à se procurer les transitions dans lesquelles le principe fondamental s'est fondu, a disparu, puis reparaît de nouveau. Pour échapper à la sécheresse de la règle stricte, le peintre emploie tout son esprit, et le procédé appliqué ici pour y parvenir est tout à fait intéressant à observer, parce qu'il est le serviteur adroit d'une volonté très déterminée, d'un dessein préconçu par l'artiste, et que l'on peut libeller facilement : « Introduire dans l'ornementation un plus puissant principe de vie qu'on n'a su le faire encore »; et l'on va voir comment Boucher se tire de la proposition qu'il s'est faite à lui-même.

Étant donné qu'un panneau de boiserie est une surface pleine que le décorateur ne doit pas trouer, et surtout par une large ouverture, Boucher donne pour assise générale à son agencement la plénitude d'un parquet de menuiserie; mais, comme il entend introduire dans son décor un effet de plein air, il encastre dans ce parquet un miroir; en terme spécial, il fait de la partie supérieure de son panneau, un *trumeau de glace;* et voilà une surface pleine, d'un plan unique, irréprochable en principe, puisque c'est par le reflet d'un miroir que le peintre procure à son paysage l'aération qui lui est nécessaire, en y trouvant une atténuation toute naturelle des crudités de la lumière franche, comme aussi l'affaiblissement harmonieux des accents de sa verdure d'arrière-plan. Tout cet ensemble de valeurs tamisées paraît d'autant mieux en son rang que le décorateur lui oppose, à la surface de la glace, l'énergie scintillante du bronze doré, dont il se sert d'abord par en haut sur le parquet, de façon à fusionner le passage du bois au verre, en même temps qu'il emploie ce même bronze au couronnement en berceau qui détermine le caractère du décor triomphal; couronnement suspendu dans le ciel du paysage reflété, dominant les enfoncements avec l'étincelle du rehaut des pampres qui l'enguirlandent, et dont les sarments capricieusement prolongés vont relier le jonc des montants latéraux. Le peintre s'est bien gardé de mettre à son miroir une bordure de quelque épaisseur; il a voulu, d'abord, que le parquet et la glace fussent sur un même plan, et il n'a pas voulu, ensuite, que l'ornementation de cette partie de son décor donnât lieu à des effets perspectifs, qui ne pouvaient causer que de la lourdeur en appauvrissant le champ de son paysage; et, d'ailleurs, cette bordure qu'il a réduite à la légèreté d'un simple jonc, il avait à la faire disparaître d'une façon insensible, ainsi qu'on le verra tout à l'heure.

C'est aux délicatesses de l'école de Gillot, maniées par Watteau dans ses ornementations, que Boucher emprunte le caractère du décor de la partie supérieure de son panneau. L'espèce de feuillard ciselé dont est fait le couronnement en berceau, et qui semble suspendu dans l'espace par une tête de clou, n'offre en saillie réelle que son propre repli, accrochant la lumière d'une façon ferme, mais discrète, avec les quelques attributs bachiques et les rehauts espacés des pampres. Cela forme une parure vraiment riche au plan où elle est sagement maintenue, en dominant les enfoncements du reflet aérien.

Quant à l'opulent cartouche qui sert de base saillante à l'édification ornementale, celui-là est du pur Meissonnier, de « l'assassin de la ligne droite », comme devait le désigner un jour le même Cochin qui le burine ici, et alors que le graveur devenu « pédant et censeur de la rocaille », après avoir dû à ce genre le meilleur de l'ornementation de ses vignettes, se refusait à reconnaître un maître en celui qu'il appelle encore : « bombeur de toutes corniches, cintreur de toute ouverture, inventeur de contrastes, faisant rondir et serpenter toute forme dans un cartel ». Le talent de Meissonnier n'est pas resté atteint par ces sarcasmes passionnés; ce n'est qu'à leur auteur qu'ils ont nui.

Ici encore Boucher, en faisant saillir une sculpture sur le parquet de son panneau, reste dans la logique des bons principes; mais comme il ne veut point en usant de la solidité, et sous le prétexte de respecter une convention d'école, faire de son cartouche une lourdeur disproportionnée, en tous les cas sans charme, il emprunte à l'inventeur des contrastes lui-même l'ouverture qu'il y pratique, et dans laquelle se trouve logée la belle nymphée qui y apparaît en un éloignement beaucoup plus reculé que le plan du parquet. Cela est un véritable trou, profond dans le brouillard de sa poussière d'eau. Toutefois cette trouée ne saurait inquiéter pour la solidité de l'édifice; l'œil est promptement rassuré par l'épaisseur de la construction qui forme cette lucarne idéale, et dont le peintre tire un si heureux parti. Qui n'applaudirait au mouvement résultant de l'arrivée de la nappe d'eau venant se déverser au premier plan, non dans sa masse (une chute du Niagara ne serait point ici de mise), mais seulement en échappées, à la faveur de la courbe de l'ouverture, en petits paquets débordants par suite de l'agitation causée par l'ample retombée de la belle fontaine jaillissante, pour arriver à la réception d'une chute arrêtée à un premier étage par une large coquille, d'où l'eau limpide s'échappe définitivement en filets abondants, divisés par les bords inégaux du bassin des rocailles.

On a donc pour assise foncière du décor de ce panneau un parquet général qui, par le fait des enfoncements du reflet et de la saillie du cartouche, devient l'axe de l'ensemble; c'est sur ce principe nettement établi, et dans le cadre de ces légèretés et de cette opulence que Boucher apporte son sujet champêtre, ce que ses contemporains appelaient son *fouillis*, non point pour caractériser ce genre en le dépréciant, mais, au contraire, en tenant que ce fouillis était une heureuse abondance décorative. Et il ne s'agit point ici d'une simple intercalation plus ou moins agréablement déguisée, non; cette intercalation fait de la scène principale une partie intégrante du décor, et c'est par son tableau agreste que le peintre, s'affranchissant dès lors de l'ornière, arrive, avec toutes les audaces d'une main vaillante, à former le lien puissant qui réunit les deux parties ornementales, en leur donnant leur véritable expression.

C'est une très curieuse opération que celle par laquelle l'artiste obtient ce résultat. — En voici le mécanisme. On a vu que la partie aérienne du paysage était un reflet dont le champ est contenu par l'encadrement du trumeau de glace. Le peintre ne tarde pas à faire craquer ce corset trop étroit, et dont l'inconvénient se ferait d'autant plus sentir que le miroir s'allongerait. Et c'est alors que le hardi compositeur dédouble véritablement sa peinture; ce qui débutait comme un reflet, devient une image positive, qui sort d'abord du cadre en un plan traité en sourdine, mais avec une franchise pleine de décision, comme en témoigne le tronc d'arbre s'échappant en avant de l'encadrement du trumeau, lequel encadrement disparaît de ce côté de façon à rompre la symétrie monotone d'un décor qui demeure régulier en principe. Et enfin, c'est en raison du dédoublement de la peinture scénique que le maître, agissant sur le fond tamisé d'un reflet, en arrive aux vigueurs de la palette, pour porter tout à fait en avant, dans la plénitude de la lumière, le groupe principal pour lequel tout le décor est fait : le trio triomphal, qui par sa note domine tout ce qui est à l'entour, installé qu'il se trouve avec son attirail immédiat sur le faîte du cartouche qui le porte.

C'est ainsi que le maître en jouant avec les vieux moules se plaît à les briser, en apportant à l'ornementation des ressources toutes nouvelles à l'heure où il en fait usage. La tradition est complètement renouvelée par son action, et ce n'est plus, par exemple, qu'un souvenir bien éloigné que le titre donné à la décoration de ce panneau, *Triomphe de Pomone*, — une étiquette restée du siècle précédent, comme une dernière évocation des Pomone et Vertumne personnifiés dans les *Inventions* de Jean Bérain, et s'y faisant le vis-à-vis où on les trouve dans les bosquets de Versailles. Mais après Watteau qui avait si hautement rejeté le pompeux ennui et la majesté du grand siècle et du grand roi, leur préférant la galanterie des gens de théâtre dans l'irrégularité de la nature, Boucher ne s'occupe nullement de personnifier dans son décor les deux divinités romaines. Son sujet, c'est « la récolte des fruits » dans la plus belle séduction de leur jeune maturité; et comme il n'a nullement l'acabit de l'adolescent montré par Victor Hugo, auquel une jolie fille tend son cou pour qu'il en enlève une coccinelle qui s'y est logée, lequel niais chasse l'insecte sans avoir aperçu le baiser, l'artiste fait concourir au triomphe de Pomone la beauté de ceux qui font la récolte, en leur donnant la grâce et le charme de la verte jeunesse. De tous les fruits qui sont là, magnifiques et en abondance, ces fruits humains demeurent les plus séduisants; Pomone peut triompher, car ce sont ses propres enfants, et d'une famille toute française, entre les mains de Boucher, ce travailleur infatigable et doux n'ayant guère dépassé, dans ses tableaux agrestes, un horizon qui s'arrête aux environs de Château-Thierry, en Blaisois, où était la campagne de Crécy, les délices de la Pompadour, ou encore au Beauvoisis, lorsqu'il y dirigea la manufacture des tapisseries.

Ce Parisien, par excellence, avait contracté le goût de la campagne des paysans, de leurs demeures agréablement désordonnées, de leur outillage, de leurs basses-cours et de leurs bergeries, dans les banlieues de sa bonne ville natale. Cette prédilection sincère, Boucher la fait sentir en artiste convaincu, si confiant dans le charme des choses qu'il représente que, tout en y introduisant les badinages que l'on connaît, il n'y fait jamais figurer de figure détonnante, telle que la moustache en croc du fringant garde-française, ou la jupe fripée de la margot des villes sortant des blés, qui ne servent au peintre, non autrement amoureux du champêtre, que par le sel du contraste. Boucher va même, et souvent, jusqu'à s'élever au-dessus des affectations de l'églogue fardée, pomponnée, et il arrive, ainsi que le cas se présente ici, que, tout en n'en étant que la menue monnaie, son paysage et son joli personnel appartiennent en propre au monde des *Géorgiques*. Ce n'en est que la petite moelle, mais elle y est. Seulement il l'exprime d'une façon piquante, car ce que ces jolis jeunes gens s'occupent à faire dans ce triomphe de Pomone, c'est le tri des légumes qui entreront dans la composition d'une soupe aux choux.

Tout est de choix en ces tableaux marqués du coin français par la mesure, le rapport des choses et par le goût qui est bien de l'époque; c'est partout la fleur des gens et des choses que l'on y présente, en écartant avec soin toutes les sévérités de la vie réelle, les reins cassés par les rudes labeurs, les peaux tannées par la brutalité des soleils, en même temps le spectacle affligeant de l'intempérance, des truanderies à la flamande, n'y apparaît non plus que les nez trognonnants des ivrognes ou le menton hérissé des vieilles; tout est jeune et charmant dans ce pittoresque à l'allure positive, animé du beau rayon des rêves. L'ensemble reste toujours d'une poésie d'un certain vol, car le peintre a reçu la grande éducation de l'artiste, et l'on en retrouve la trace ici même dans la nymphée dont il a tiré un si beau parti pour la fraîcheur de son décor. La nymphée n'a pas pour Boucher que cet avantage matériel, et par elle l'artiste instruit se plaît à rattacher la modernité de ces enfants de la culture à l'homme des temps antiques. En Grèce, les cours d'eau vive avaient un caractère sacré; on considérait le moindre

filet d'eau comme le sanctuaire d'une divinité, d'une nymphe, dont la vie se manifestait par le murmure des ruisseaux et le mouvement perpétuel des eaux. Chaque source étant habitée par une nymphe, on donnait le nom de nymphée à la grotte par où l'eau s'échappait; on embellissait ce lieu vénéré, et l'on décorait habituellement les grottes de portiques et de statues. Cet usage se retrouve particulièrement en Italie, chez les peuples d'origine étrusque, et concorde avec les Pomone et les Vertumne, qui sont des divinités italiques. Le sens mythologique de la nymphée est confirmé par la tête du faune, chargée de la corbeille de l'abondance dont les anciens faisaient la couronne de Cérès. Ce beau masque, traité par le peintre avec l'ampleur des meilleurs mascarons du Pont-Neuf qui sont des chefs-d'œuvre, est celui du gardien spécial des fontaines, tout à la fois celui de Fontin, fils de Janus, auquel en Italie on rapportait l'origine des sources, et celui de Faunus, identifié avec le Pan des Grecs, présidant à l'élevage des bestiaux qu'il préserve de l'attaque des loups, d'où son surnom de *Lupercus;* et la grimace menaçante du protecteur montrant les dents à la gent louvetière se trouve ainsi nettement expliquée. Il y a dans cette esquisse, qui porte si bien sa date, avec son trumeau de glace (une mode dans la pleine vogue de son premier succès), et avec sa fontaine peinte, ne faisant plus que figurer la fontaine en nature que l'on voyait dans la salle à manger du dix-septième siècle (car il est bien entendu que le triomphe de la soupe aux choux est un décor de salle à manger), fontaine en nature qui fut supprimée au dix-huitième siècle, à cause de ses inconvénients, il y a dans cette esquisse une sève de jeunesse, une verve et une audace qui lui donnent un prix particulier. L'artiste s'est pondéré avec le temps, l'ornemaniste est devenu plus sage, ainsi qu'on en peut juger par le décor ornemental de la tapisserie représentée en notre planche ayant pour signe *le ballon*, et encore par l'exemple du décor ornemanesque du magnifique salon des Saisons, à Fontainebleau; mais nous trouvons plus de tempérament et de véritable originalité dans le vivant décor que nous reproduisons ici. Nous ne sachons point que Boucher en ait jamais exécuté la peinture, et peut-être n'a-t-il été composé par lui que pour en exposer l'intéressante théorie dans son atelier, et selon une des pratiques habituelles au maître, qui, peu discoureur, ne parlait guère à ses élèves, dont il fut adoré toute sa vie, qu'en prenant le crayon ou la palette.

Selon Blondel, le décor principal de la salle à manger était peint à toutes couleurs, tandis que les dessus de portes ou autres parties peintes en cette même pièce étaient traités en grisailles. Comme on ne saurait se permettre de colorier un Boucher lorsque ce n'est pas lui-même qui fournit son harmonie, nous devions nous abstenir; mais on doit savoir que cette composition présentée par nous en camaïeu, est faite pour la peinture avec toutes les ressources de son charme et de son éclat, savamment mesuré, comme l'entendait le maître. Quant au célèbre fouillis, tout ce qui y entre provenant d'études faites sur la nature même, il est exactement de même sorte dans les morceaux de chevalet que dans les épisodes agrestes introduits par le peintre en ses ornementations décoratives. On en peut lire une espèce d'inventaire que MM. de Goncourt ont dressé de leur plume éveillée et alerte, dans leur beau livre sur l'art du dix-huième siècle. La nomenclature relevée par ces artistes de l'analyse donne du charmant fouillis de Boucher l'idée la plus juste qu'on en puisse avoir, et l'ornemaniste y apprendra ce que c'était réellement que le *petit coin*, rendu magique par « l'abondance du désordre d'un pittoresque jusque-là inconnu. »

Avec le style de l'ornementation du temps de Louis XV nous avions retrouvé l'indépendance de notre génie national, en souffrance depuis les temps de l'époque ogivale. On sent vivement ces choses maintenant; et Boucher, *honni* par l'école de David, triomphateur aujourd'hui, dans l'estime des amateurs qui font passer en première ligne ce qui, dans le domaine des arts, est surtout marqué d'un cachet personnel, Boucher demeure au premier rang parmi ceux qui ont le plus heureusement exprimé le goût français dans sa véritable originalité.

Angles et bordures des tapisseries.

Les bordures des tapisseries, pendant le dix-huitième siècle, affectèrent surtout la physionomie des encadrements en bois doré, c'est-à-dire d'une nature semblable au cadre des peintures. Les ors étaient de tons variés et on y mêlait, de temps à autre, quelques colorations discrètes, de valeurs plus accentuées. En principe, le motif d'angle de ces bordures en rompt avec avantage les lignes horizontales et verticales au point de rencontre. Il couvre les coins en les enrichissant de son ampleur, qui prend son extension au dedans du cadre, ne la pouvant prendre, d'ailleurs, à l'extérieur de la pièce de tapisserie.

A côté de ce type de la bordure d'égale épaisseur formant un cadre régulier, on rencontre, et toujours sous l'aspect du bois sculpté, des bordures se profilant à l'intérieur en découpures, et sur un champ intermédiaire, de caractère neutre, servant de fond au motif principal de la décoration, tenu lui-même sous un cadre d'ornement. Ce système, qui a l'avantage de faire des bordures de cette sorte une partie intégrante du décor, et dont Ch. Coypel a fait une heureuse application dans la suite des tapisseries de « l'histoire de Don Quichotte », convient particulièrement aux pièces en hauteur, comme le sont les portières. On peut se rendre compte de leur effet par notre fragment n° 2, tout à la fois riche et délicat.

Tous ces exemples, empruntés aux tapisseries de notre mobilier national et recueillis à l'Exposition faite au Palais des Champs-Élysées en 1876, par l'Union centrale des arts décoratifs, proviennent des manufactures des Gobelins et de Beauvais.



Gaulard, lith.

Imp. Firmin-Didot & Cie, Paris







XVIIIE SIÈCLE.



TAPISSERIES, GRANDE PIÈCE DE TENTURE, ANGLES DE BORDURES.

Le motif principal représente l'une des pièces de la tenture, dite des *Sujets de la Fable*, qui, au nombre de quatre, furent exécutées aux Gobelins d'après les modèles de F. Boucher, et pour la partie ornementale d'après ceux de Tessier. La composition est de 1757. La hauteur de ces tapisseries est de 4^{m}, 25 cent.

La disposition de chacune de ces pièces, simulant un large lambris architectonique de l'époque des rocailles, comporte un médaillon central représentant un sujet peint, entouré d'un cadre ovale en bois doré, suspendu sur un trumeau tendu d'une soie rose ouvrée en tissu de meuble. Ce trumeau, monté sur un cadre en baguettes légères, se trouve isolé sur un autre fond de soie diaprée de même nature que le premier, mais d'un ton beaucoup plus foncé. Le tout est renfermé sous un riche encadrement rectangulaire, et aussi de bois doré.

Un vase, dont l'aspect est celui de ceux de Sèvres, occupe le milieu du cadre extérieur, dans le bas qui est disposé pour lui servir d'assise. De nombreuses guirlandes de fleurs, des oiseaux, voletant ou perchés capricieusement, des animaux aux rôles fantastiques, là, un singe armé d'un fusil pour la chasse, ici un porc-épic épiant une proie ailée, animent quelque peu de leur coloration ou de leur mouvement ce décor. Celui-ci serait complètement conçu en trompe l'œil, si les guirlandes et le petit monde des animaux projetaient leur ombre sur le fond du trumeau comme le fait le cadre ovale qui renferme le sujet central, Aurore et Céphale.

La tenture entière, dont l'effet décoratif est puissant, quoi qu'en puisse dire la saine esthétique, fait partie de notre mobilier national.

Les deux angles de bordures proviennent de la manufacture de Beauvais. La bordure en imitation de cadre doré à feuilles de chêne, sert de cadre à une tenture grotesque dans le genre de Bérain ; cette ornementation est donc au moins de la première partie du dix-huitième siècle. L'autre cadre avec son cartouche d'écoinçon fleurdelisé date du temps de Louis XV.



2 

1 

3 

4 

5 

6 

7 

8 

Durin, lith

Imp. Firmin-Didot & Cie, Paris



XVIIIe SIÈCLE.



ORNEMENTATION DES LAMBRIS. — SCULPTURES DORÉES. MOULURES ET TROPHÉES.

(Nota bene. — Les n°s 1, 2, 3 et 4, forment une série complète, chaque trophée ayant pour encadrement la moulure du n° 1.)

Les documents de cette planche proviennent du château de Versailles, et se trouvent dans les *petits appartements de Louis XV*. On sait que ce roi, fatigué de vivre dans les appartements de grande proportion que Louis XIV avait habités, fit remanier en bonne partie l'ancienne distribution du palais et s'y organisa, ainsi que le dit un livre du temps, le *Cicerone de Versailles*, une belle maison bourgeoise, dans laquelle il pût avoir ses aises en s'affranchissant des rigueurs de la vieille étiquette. Le changement fut profond de toutes les manières; un nouveau style d'architecture et de décoration remplaça le style de Mansart, de Lepautre, de Marot et de Bérain. Robert de Cotte avait donné le signal, dès les premières années du dix-huitième siècle, et à sa suite avaient paru Boffrand, Coutant et Cartaud, qui créèrent une architecture nouvelle d'où sortit un art décoratif complètement original, tout français, bien moderne, en dehors de toute préoccupation de l'antique et sans aucune influence étrangère.

Le mouvement fut général. On y sent l'impétuosité d'un génie national s'émancipant des lisières de la renaissance italienne, et s'exprimant avec une liberté reconquise. C'est vainement que l'on voit le trop sage Blondel renvoyer les jeunes gens à l'étude des livres de Vignole, de Palladio et de Scamozzi; lui-même ne résiste pas à l'entraînement des nouveautés qu'il signale à chaque instant. Le *chantourné*, les *contours coulants* se rencontrent, à tout moment, dans ses conseils, et, à propos de la liberté du siècle dans la décoration intérieure, il suffit de le transcrire pour montrer combien, au moins sous ce rapport, l'architecte se laissait prendre : « Depuis quelques années on introduit plus de vivacité et moins de sècheresse dans les ornements; je n'entends point parler de ceux que produit le dérèglement de l'imagination, mais de ceux qui tiennent le milieu entre la stérilité des anciens siècles et la fécondité de celui-ci. »

Le célèbre ouvrage de François Blondel sur la décoration des édifices en général date de 1737-1738, et c'est un recueil recherché surtout pour les parties décoratives dont le caractère se rapproche beaucoup de nos exemples, à peu près contemporains de son livre. Les appréhensions de l'architecte, qui craignait que la liberté ne produisît l'abus, et qui signale l'envahissement des coquilles, des dragons, des roseaux, des palmiers et des plantes, ces appréhensions n'étaient que trop fondées, ainsi que l'événement l'a prouvé; mais il convient de distinguer les époques dans l'emploi du style de Louis XV, et les n°s 1, 2, 3, 4, 6 et 7 qui appartiennent au meilleur temps, sont des ornementations que l'on peut dire d'un goût parfait et d'une exécution excellente.

Le bois peint en blanc dont les ornements sont dorés est la matière qui est le plus en usage, parce qu'elle a le plus d'éclat. Ce mode convient à la nouveauté des formes qu'un génie abondant a produites, et particulièrement aux chambres de parade, traitées avec une extrême magnificence, dit encore Blondel, en parlant de ces appartements que l'on fait maintenant d'une hauteur ordinaire. Ce sont là les conditions mêmes du salon de Madame Adélaïde, fille de Louis XV, d'où sont tirés le n°s 1, 2, 3, 4 et 6. Cette salle est l'une des plus richement décorées des petits appartements; tout y est sculpté et doré, en bois et en stuc. Le travail date de 1750 environ; mais, si les décorations, comme on le présume, sont de Verberckt, cet artiste dont on réglait des travaux en 1736, ainsi qu'on le voit par les « comptes des bâtiments » elles sont de la bonne époque de la formation du style dit de Louis XV. Ce fut d'ailleurs toute une phalange d'artistes trop peu connus que ceux qui ont exécuté les élégantes sculptures des lambris des petits appartements, ainsi que ceux qui en ont ciselé les cuivres dorés. On est loin de connaître la plupart des noms des auteurs de cette ravissante ornementation, mais enfin parmi ceux que les registres mentionnent, à propos du

règlement des comptes, figurent : *Verberckt*, né à Anvers, le plus important et le plus occupé de tous, *Jules Dugoulôn* « sculpteur qui excelle surtout en bois » dit Piganiol de la Force, et qui était déjà célèbre dans les dernières années de Louis XIV, *Berja, Gervais, Haize, Herpin, Magnonais, Maurizan* père et fils, *Montheant, Poulet, Rousseau* père et fils; les sculpteurs fondeurs-ciseleurs, auteurs de bronzes dorés : *Caffieri*, *Gobert, Le Blanc, Picault ;* les doreurs *Desauziers*, et aussi Le Blanc et Gobert déjà nommés, qui ont fait les dorures inaltérables et encore si vives aujourd'hui, comme le sont celles de nos motifs; et sans compter *Héron*, qui faisait les ouvrages de fer doré d'or moulu, ni tous ceux de la fin du règne, les sculpteurs *Pajou, Guibert, Remy, Absile;* les veuves *Gobert* et *Forestier*, continuant à diriger les ateliers de fabrication de bronzes ciselés et dorés de leurs maris, les doreurs *Dutems* et *Vernet*. Les œuvres vivent, et en quelque sorte avec un éclat singulièrement renouvelé, et cependant combien est-il de ces noms de spirituels artistes et de vaillants artisans, qui aient échappé à un oubli dont on peut mesurer l'injustice en voyant aujourd'hui le rang que le genre, marqué au bon coin, occupe dans le classement définitif des choses originales, consacrées par le goût !

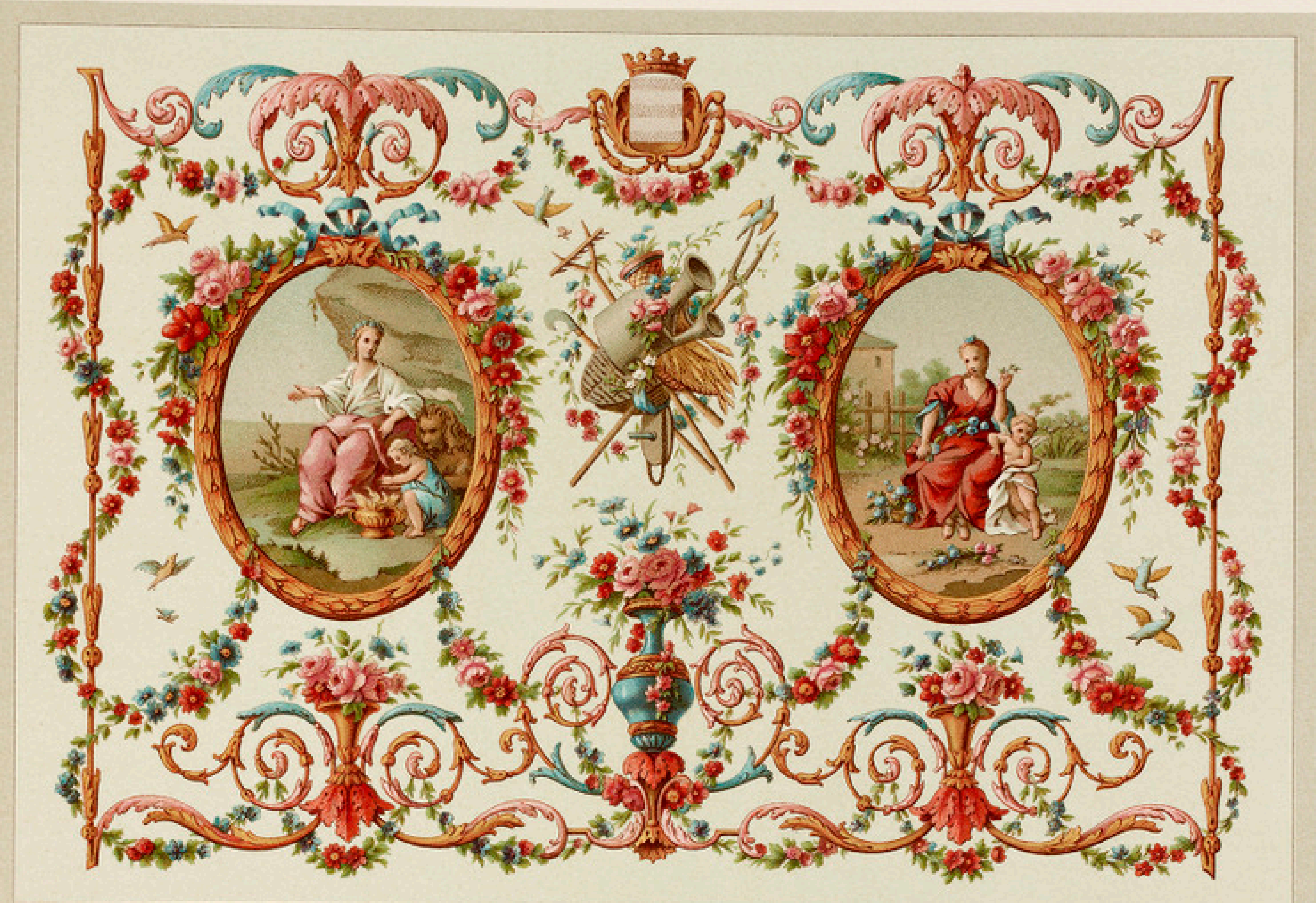
Dans le cadre de notre polychromie nous ne pouvons accorder à un mode de décoration basé sur deux notes qu'une place restreinte; mais les gravures de ce temps abondent, et ce que nous donnons ici servira d'exemple pour leur emploi le plus franc, donnant un décor somptueux quand des panneaux comme notre n° 1 sont aussi richement peuplés que par les trophées de cette série. Leur mouvement varié dans la moulure d'un dessin symétrique produit une belle abondance décorative qui parle assez d'elle-même pour n'y point insister autrement.

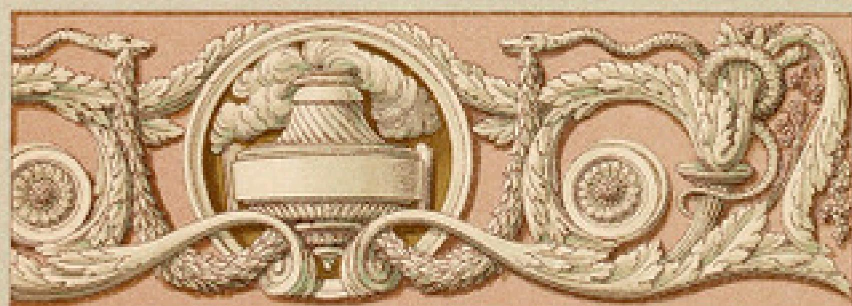
Chacun de ces trophées a un caractère distinct; le n° 1 se compose d'instruments de musique propres au concerto d'opéra, le n° 3 est formé d'instruments convenant au chant et à la danse, d'un caractère pastoral, le premier étant en quelque sorte du genre héroïque. Le n° 2 est composé d'instruments de pêche, le n° 4 d'instruments de jardinage, et, brochant sur le tout, en chacun d'eux, un cartouche ailé, où figurent des enfants, caractérise par leur action le sens principal.

Les trophées d'instruments de musique, selon l'érudit M. Dussieux auquel nous empruntons nos renseignements circonstanciés (*Le château de Versailles, histoire et description*) répondaient particulièrement au goût de Madame Adélaïde qui se plaisait à jouer du violoncelle, et qui fit de cette belle pièce son salon de musique; et c'était une des grâces de ce genre que la facilité avec laquelle on y variait les intentions sans en altérer la physionomie. Le n° 6 est l'ornementation du bas d'une colonne en pilastre de cette même pièce. Le n° 7 est aussi le décor d'un pilastre du *salon des pendules*, une autre des plus belles pièces des petits appartements, et dont la décoration date de 1748.

Les deux trophées n°s 5 et 8, qui décorent chacun un lambris intermédiaire entre deux corps de bibliothèque, appartiennent à un style sensiblement modifié. La correction du groupement divisé en étages rappelle quelque peu les suspensions des fleurs ou des fruits en bouquets successifs que l'on voit dans les ornementations de Raphael, au Vatican. C'est l'ère du style Louis XVI qui se montre là, et avec une certaine abondance riche qu'il n'a pas toujours conservée; c'est une peinture en trompe-l'œil, mais qui fait en somme l'effet de la sculpture dorée. Le n° 5 est consacré à la musique, à la lyrique, à la pastorale et à la danse. Le n° 8 l'est à la déclamation, à la comédie, à la poésie burlesque, à la pastorale, à la satire, et à l'épique. On attribue à Antoine Rousseau les bronzes ciselés qui accompagnent ces trompe-l'œil, mais nous ne savons cependant, et quoique cela soit très probable au point de vue de la composition, si l'exécution de ces peintures est de son fait.

Documents photographiques; coloration relevée sur place.

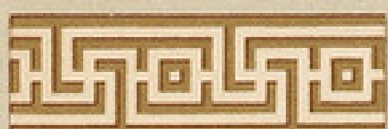




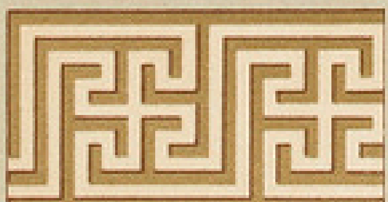




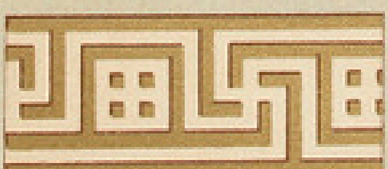






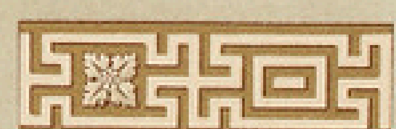




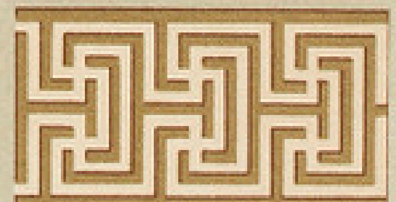




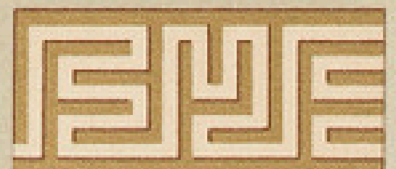






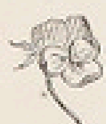






Brandin, lith. Imp. Firmin Didot & Cie. Paris





XVIIIE SIÈCLE.



TAPISSERIES DÉCORATIVES.

BAS-RELIEFS ET MÉANDRES.

De ces deux tapisseries, la plus importante offre un ensemble complet, l'autre a été réduite par des coupures; nous nous attacherons donc à l'ensemble complet pour examiner le principe décoratif de ces tentures. Leur physionomie claire, dégagée, tout ornementale, diffère essentiellement de celle de toutes les tapisseries des temps précédents, et y compris la première partie du dix-huitième siècle lui-même. L'art de la décoration par les tapisseries subit pendant le cours de ce siècle une révolution qui fut une conséquence de l'emploi des menuiseries moulurées, finement et richement sculptées, dont on fit un si large usage dans l'intérieur des maisons. Il devait arriver, et il advint, en effet, que l'on s'aperçut du pléonasme, lorsque la tapisserie encastrée dans un encadrement en relief réel portait, en outre, un encadrement tissé, simulant, comme on en avait pris l'habitude, un autre relief et un autre encadrement plus qu'inutile, car l'effet en était lourd et tout à fait fâcheux. On supprima donc entièrement la bordure tissée en acceptant le cadre en bois, et l'aire de la tenture s'agrandit et devint d'un meilleur effet par ce changement rationnel. Ce sont les habiles que l'on appelle « les peintres des fêtes galantes » qui, d'accord avec les architectes, ont fait prévaloir ce genre, une réforme vraiment caractéristique, et ayant deux expressions : le champ de la pièce d'un seul ton uni, comme on le voit ici, mettant le fond blanc immédiatement en contact avec la dorure de l'encadrement; ou bien le fond clair limité à l'intérieur de la pièce elle-même par la bande colorée en un ton plat, plus ou moins neutre, donnant au décor l'aspect d'un trumeau, et servant d'intermédiaire entre le fond blanc et la dorure du cadre. Cet intermédiaire est surtout employé dans les pièces du mobilier. Enfin, et cela était également logique, la tapisserie n'étant plus un tableau cloué au mur, son décor libre devint tout à fait ornemental, en offant une construction absolument indépendante, dans laquelle les rinceaux d'ornement, les fleurs en guirlandes, en bouquets, en large quantité, les médaillons à sujets, les Cupidons voletant, les groupes d'instruments, et tout le menu bagage que l'on connaît : les oiseaux et l'insecte, le jeu des rubans et celui des couples de colombes, prirent toutes les aises. Notre principale tenture appartient à ce qu'on appelait « *la noble pastorale* », et c'est l'allégorie, cette allégorie perpétuelle et sans trêve du dix-huitième siècle qui, sous la figure humaine, lui donne son sens, heureusement peu compliqué. Les deux médaillons qui se font pendant s'opposent l'un à l'autre, le premier avec la nudité d'un terrain infertile, parce qu'il est inculte, le second, avec son jardin fleuri, exprimant les charmes de la culture; et, quoique le milieu diffère ainsi profondément, que d'un côté, ce soit la misère qui rapproche l'enfant et le lion d'un brasero à la bonne chaleur, que de l'autre tout soit délicieux, l'amour ailé venant lui-même comme pour s'y fixer, les deux dames sont absolument de même allure; sans doute la misère humaine n'atteint par les immortelles, et puis ces figures allégoriques remplissent le principal du rôle qui leur était assigné : ravir les yeux, montrer une beauté désirable, une grâce enfin, la plus banale ayant son prix. Entre les deux médaillons figure un groupe d'instruments aratoires, le râteau et la fourche aux dents de fer, l'arrosoir et le disque qui se pose à plat, solidement fiché en terre, et dont le cordeau s'enroulant sur un axe excentrique sert à

tracer l'ovale du jardinier. Il y a aussi un van et une corbeille de blés, car enfin l'abondance des fleurs n'est pas tout à fait suffisante; il faut bien un peu de pain avec.

L'autre pastorale allie l'allégorie à la réalité; elle a pour titre : « L'offrande à l'amour. » En ce temps-là les statues de pierre s'animaient encore, et dans tel tableau, par exemple, on voit Cupidon assistant du haut de son piédestal aux confidences d'un couple d'amoureux, porter la main à ses lèvres pour leur assurer qu'il gardera le secret. Dans la scène présente, c'est la statue du commandeur des amours qui dirige son arc vers le cœur de la belle dont la défaite est irrémédiable, d'autant plus que la victime n'a que de la reconnaissance pour le vainqueur qui présente au petit dieu l'hommage de sa victoire. Ces choses-là étaient de mise partout, et ne choquaient alors personne. On aimait à suivre les ingéniosités auxquelles ces scènes risquées donnaient lieu; et la faveur leur était décidément acquise depuis que Boucher avait fourni le sujet, d'une véritable gentillesse, de la fille envoyant une lettre à son galant, en attachant la missive au cou d'une colombe. Tout est relatif, et cela était naïf aux temps de la Schéerazade qui conduisit, à grandes guides et en si leste équipage, le char de l'État, abandonné par elle sur la route de Louveciennes. Et puis la grâce de l'artiste rachetait tant de choses. Toutefois, ceci n'est plus de la noble pastorale, et, en somme, ce n'est une tapisserie que parce que ce tableau est tissé; autrement ce n'est qu'un dessus de boîte, séyant mieux dans la poche qu'à la muraille.

En définitive, ces productions de jolie physionomie, mais sans grandeur, d'un caractère précieux, et dans lesquelles on combinait l'emploi de la soie et de la laine, cette dernière servant aux ombres et aux demi-teintes, les clairs et les rehauts étant en soie, comptent parmi les meilleures de celles qui sont sorties de la manufacture de Beauvais. Les ouvriers de cette maison s'étaient tellement engoués de ce genre d'ornementation qu'on les voit se révolter, en 1783, parce qu'on voulut leur donner d'autres modèles qui, à leur sens, ne pouvaient être qu'inférieurs; ce qui était, au reste, probablement vrai. Car, ainsi que le constate M. A. Darcel, « après les peintres des fêtes galantes, sont venus les peintres sérieux et froids dont on copie les tableaux pour eux-mêmes, et la tapisserie décorative est morte. »

Les motifs en bas-relief sont de l'époque de Louis XVI, et leur caractère se rattache à l'évolution du temps vers les choses de l'antiquité. Ce n'était point d'ailleurs sans conserver une indépendance encore réelle que des artistes, comme les Lafosse, la Londe, Huet, agissaient dans leurs compositions, auxquelles ils ont imprimé un cachet français ayant la valeur d'une véritable originalité, ainsi qu'on en peut juger ici par les deux plus grands fragments se faisant vis-à-vis que nous avons pu introduire dans notre planche.

Tous les autres motifs donnant l'étalon de dessins courants sont empruntés à de Neufforges, et tirés de ses « *lambris d'appartements* ».

Les deux tapisseries ont figuré à l'Exposition des tapisseries faite en 1876 au Palais des Champs-Élysées par l'Union centrale des arts décoratifs. M. Bellenot, propriétaire, a eu l'obligeance d'en autoriser la photographie.





Mauler, lith.



Imp. Firmin-Didot & Cie, Paris.



XVIII[e] SIÈCLE.



LA PEINTURE SOUS VERRE, ÉPOQUE DE LOUIS XVI.

Ces panneaux proviennent de l'armoire à bijoux offerte en 1787 à la reine Marie-Antoinette par la ville de Paris. On considère ce meuble comme un des chefs-d'œuvre de l'industrie artistique nationale.

Ce cabinet est en bois d'acajou, monté sur une table à huit pieds. Le corps de l'armoire est à trois vantaux séparés par des cariatides symbolisant les saisons. Les vantaux de droite et de gauche, plus étroits que celui du milieu, sont décorés de peintures sous verre, entourées de nacre formant la plate-bande d'un cadre doré à bordures de perles.

Sur chaque côté en retour du meuble, se trouve un panneau de même nature et de même dimension. Celui de nos deux décors dont le centre est occupé par un médaillon rond se trouve sur le côté en retour; l'autre appartient à la façade.

Ces panneaux sont simplement peints sur papier, comme on le voit par la glace brisée de l'un d'eux, blessure reçue aux Tuileries et restée béante depuis la révolution de 1830. Le verre intermédiaire étroitement appliqué sur ces ornements fait illusion et donne à croire que ces peintures sont directement émaillées. C'est avec une habileté consommée que *Degault*, qui a signé ces panneaux, a recouru au stratagème de la peinture sur papier, émaillée par la superposition d'une glace. Il a procuré ainsi à son décor une richesse discrète que la peinture directe sur verre aurait peine à égaler dans sa juste mesure.

Le style de ces panneaux découle, naturellement, du souffle inspirateur de l'époque, le renouveau antique, le courant pompéien du jour. On rencontre dans ces petits décors réguliers des qualités à signaler. La loi de la symétrie y est respectée, mais elle est maniée avec une grâce très réelle. Ce n'est que par un lien tout rythmique, que les figures issues de l'acanthe, filles ou génies, balançant leur mouvement dans l'atmosphère d'or, se trouvent rattachées, elles et les évolutions de leurs rinceaux, aux éléments de la construction ornementale, proprement dite.

Les points d'attache, lorsqu'ils existent, sont si légers, que l'on peut considérer les créatures ornemanesques comme étant indépendantes du reste, quoique, pour la satisfaction de l'œil, elles en soient cependant inséparables.

Le genre du panneau, peint sur verre ou vu sous verre, est lui-même d'un mode antique. Dans les revêtements des murs et des plafonds de l'atrium de la maison romaine, bien des peintures, portraits ou ornements, comprises sous la dénomination de *vitrex quadraturæ*, que l'on considérait comme étant exécutées sur le verre même, l'étaient sur quelque panneau de bois ou sur le stuc, que l'on parait de verre pour encastrer le tout sous une bordure commune; on en usait de même pour les meubles.

Sénèque constate que le verre, peint directement, ou prêtant son émail aux peintures qu'il recouvrait, était distribué dans toute la hauteur des appartements, sur les murs et sur les plafonds.

L'armoire à bijoux de Marie-Antoinette a orné le cabinet de toilette de Napoléon Ier, à Saint-Cloud et ensuite à Compiègne; elle se trouvait en 1830 aux Tuileries, dans l'appartement de la duchesse d'Angoulême; aujourd'hui ce cabinet, qui fait partie du mobilier national, est au Petit-Trianon.









P. Lestel, lith.

Imp. Firmin Didot & Cie Paris















XIXE SIÈCLE.



FONDS SANS FIN, COMPOSÉS DE VÉGÉTAUX. — ÉTOFFES ET PAPIERS PEINTS.

« Dans les productions si variées de l'industrie des étoffes et des papiers peints, dit Ziegler, nous voyons d'abord un fond dominant; puis, sans considérer aucunement le mérite du dessin ni la perfection de l'exécution, nous pouvons remarquer qu'il existe des proportions relatives entre les couleurs qui ornent les fonds, qu'elles sont réparties en quantités subordonnées; que l'aspect de ces œuvres plaît d'autant plus que la loi des proportions chromatiques aura été mieux observée. »

« L'harmonie, dit-il encore, résulte de la variété dans l'unité. Pour obtenir l'unité dans la variété de couleurs juxtaposées, une teinte dominante assimilatrice est nécessaire, c'est-à-dire que toutes les couleurs employées doivent participer de cette teinte qui leur sert de lien, et qui absorbe l'éclat individuel de chacune d'elles au profit de l'ensemble. »

Nous trouvons dans les échantillons réunis ici des exemples de la variation des gammes chromatiques, exemples dans lesquels la loi des proportions communes à la forme et à la couleur est judicieusement observée. Ces spécimens sont les modèles mêmes de dessins imprimés sur étoffes. On y sent la main et l'expérience d'un véritable maître. Sous leur réduction, la facture en est conservée par le plus étroit fac-similé.

On sait que cette facture est la même que celle des papiers peints, et, en somme, qu'elle est celle du large décor obtenu par la superposition de tons plats, procurant, au besoin, l'illusion du fondu, selon l'adresse avec laquelle on sait en user. La peinture véritablement décorative ne recherche point d'autres procédés.

Ces documents proviennent de l'importante collection de modèles de fabrique, de la première moitié de notre siècle environ, acquise par l'Union centrale des arts décoratifs dans ces dernières années. Nous devons à la bienveillance éclairée de l'administration de l'Union centrale d'avoir pu reproduire, avec des soins particuliers, ces modèles intéressants, dont la maquette est, *naturellement,* de qualité supérieure au produit industriel même.

Dans les séries diverses de cette collection nombreuse et fort variée, divisée en cahiers spéciaux, nos modèles sont classés parmi les mousselines laines.

Voir *la Théorie de la coloration* dans les *Études céramiques* de J. Ziegler; Paris, 1850.











Lestel, lith. Imp. Firmin-Didot & Cie. Paris.





XIXe SIÈCLE.



ORNEMENTATION DES TISSUS IMPRIMÉS.

FONDS SANS FIN DU PRINCIPE VÉGÉTAL.

Ces documents forment suite à ceux de nature analogue qui composent la planche ayant pour signe le *broc*. Ce sont aussi des modèles pour la décoration des mousselines laines, reproduits d'après les dessins originaux, ayant toutes les qualités de la main d'un maître-expert et d'un véritable artiste. Il convient d'examiner ces échantillons sous le jour particulier de la fabrication à laquelle ces modèles sont destinés. La mousseline laine n'est pas une de ces étoffes que l'on brillante par des apprêts faisant vibrer les colorations. Sa fine matité absorbe une partie de la valeur des tons, et les oppositions les plus vives sur la trame légère restent toujours en un certain accord qui tamise, en quelque sorte, toutes les crudités. Mais le modèle doit affirmer l'intensité des valeurs à imprimer, l'artiste sachant que le tissu en modèrera tous les accents.

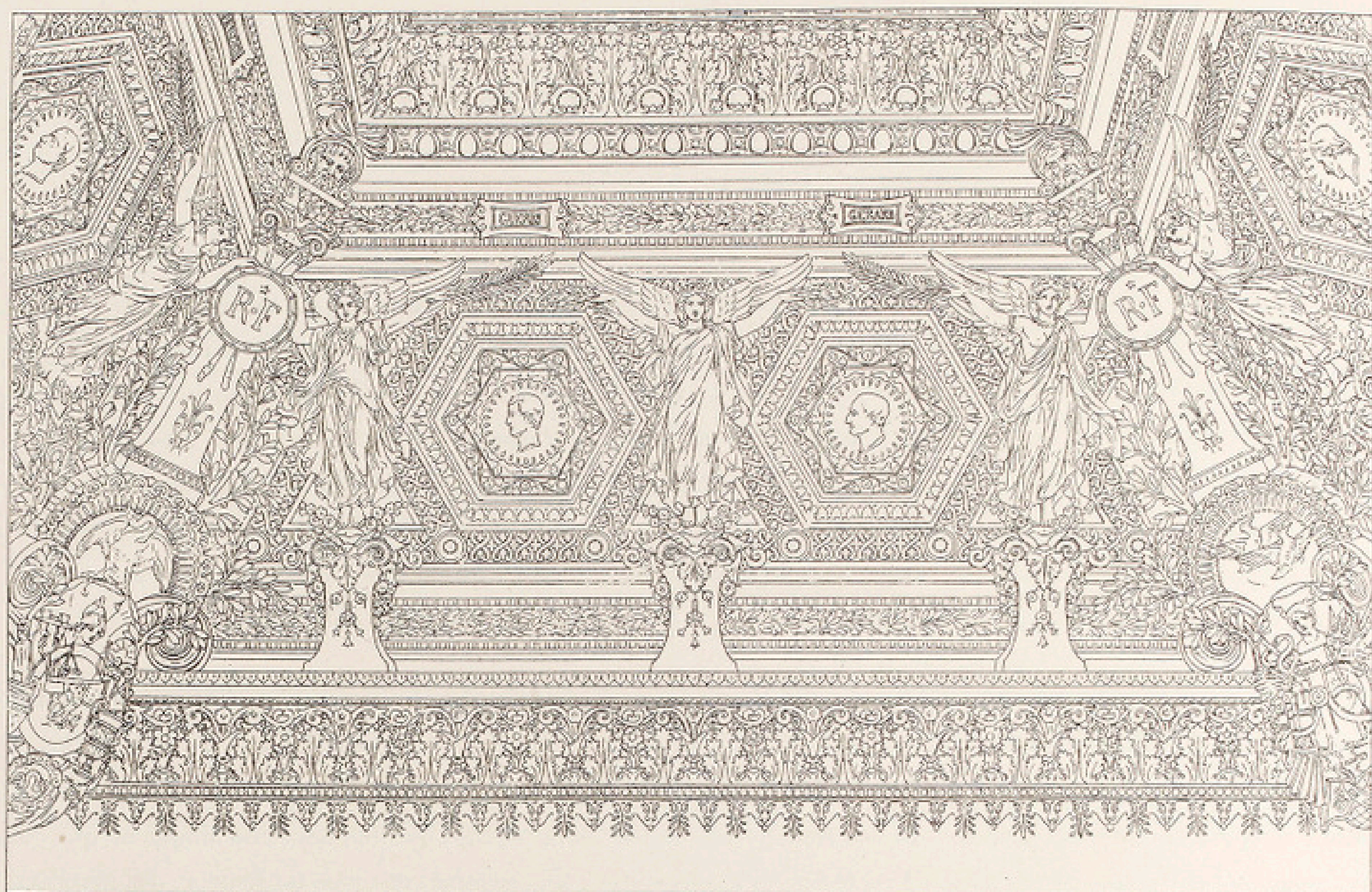
Nous n'avons point à répéter les quelques considérations sur la loi des chromatiques auxquelles une note dominante est nécessaire pour servir de lien entre les tons divers, cela étant suffisamment indiqué dans la notice de l'autre planche; nous n'y ajouterons donc qu'une appréciation sur le genre, en général. En aucun temps on n'a mieux connu la flore de nos jardins et de nos champs que de nos jours, et c'est par une heureuse simplicité que l'on voit composer ces petits décors avec des pensées, des pâquerettes, des liserons, des pois de senteur, des narcisses, et le peuple des roses aux cent espèces. Jamais on ne l'a mieux et aussi simplement formulée avec l'accent qui convient au décor; ces excellentes qualités ne sont néanmoins pas de celles qui enfantent les styles ornemanesques. et le dix-neuvième siècle, dans son éclectisme éclairé, ne rejetant rien du passé, mais en essayant en quelque sorte tour à tour toutes les formules, n'en est point encore à dégager un style qui lui soit propre, et que l'on puisse classer historiquement comme lui étant particulier. C'est le dernier effort qui lui reste à faire, et peut-être la réussite n'est-elle plus loin. Il est certain que déjà les productions industrielles ont si largement progressé dans cette seconde partie du siècle, que leur physionomie ne se confond point avec celle des temps précédents, et, toute proche que soit la terminaison de ce siècle, on peut espérer qu'un style réel et nouveau sera sorti de l'effort commun avant qu'il ne soit entièrement révolu.

Nous remercions de nouveau l'administration de l'Union centrale des arts décoratifs de la bienveillance avec laquelle ces modèles intéressants nous ont été communiqués. On a pu le remarquer dans le cours de notre recueil, à propos des provenances indiquées, nous avons largement, et peut-être plus que personne, profité de ses intéressantes expositions périodiques, et nous y avons été puissamment aidé par le bon vouloir constant de cette administration.

Pour clore cet ensemble de documents historiques nous y ajoutons le tracé de l'une des plus somptueuses ordonnances décoratives datant de la moitié de notre siècle. Cette ornementation du genre néo-grec et dont les

éléments ont le caractère sculptural, en réalité et en trompe-l'œil, décore les retombées du plafond de la salle des Sept Cheminées, au palais du Louvre. Duban était l'architecte du Louvre en 1850, et l'on retrouve dans cette ordonnance toutes les qualités du savant et délicat dessinateur qui était en même temps l'architecte de l'École des Beaux-Arts.

La discrétion du coloris de ce plafond était commandée par la nécessité de ne point nuire par un éclat intempestif aux tableaux exposés dans cette salle éclairée par le haut; aussi, au point de vue de la coloration, la



leçon que l'on peut tirer de l'original n'est qu'un sujet de convenance; en réalité ces atermoiements, légitimés en pareille place, ont plutôt pour objet l'affaiblissement de l'accent décoratif que sa mise en valeur par le charme de la couleur; toutefois, les secrets de l'harmonie ne consistent pas uniquement dans les *mezzo-voce*, et les pleines sonorités sont aussi nécessaires dans les beaux concerts, mais nous n'avons point encore appris à disposer de la vertu des franchises de la couleur pour créer d'heureuses symphonies tout en traitant les ornementations avec le relief que les Asiatiques évitent généralement de leur donner. C'est un problème qu'un maître puissant pourra seul résoudre, en donnant enfin à notre dix-neuvième siècle un cachet caractéristique lui demeurant propre pour les âges de l'avenir.



TABLE

DES

MOTIFS CONTENUS DANS LES CENT VINGT PLANCHES

CLASSÉS PAR GENRES OU INDUSTRIES.

TISSAGE ET IMPRESSION.

ETOFFES, TAPISSERIES, BRODERIES, DENTELLES ET APPLIQUES, TISSUS ET PAPIERS PEINTS OU IMPRIMÉS.

Chinois; pl. VI, VIII et IX. — Japonais; pl. XII, XIII, XIV, XV, XVI et XVII. — Indou; pl. XIX. — Moyen âge; pl. LIII et LVI. — Renaissance; pl. LXXIX, LXXXVII et XCI. — XVI[e] siècle; pl. XCIV, XCV et CI. — XVII[e] siècle; pl. CIII, CIV, CV et CVII. — XVII[e]-XVIII[e] siècle; pl. CXII et CXIII. — XVIII[e] siècle; pl. CXIV, CXV et CXVII. — XIX[e] siècle; pl. CXIX et CXX.

CÉRAMIQUE.

TERRES CUITES, PEINTES, VERNISSÉES, ÉMAILLÉES, FAIENCES ET PORCELAINES, PAVAGES ET REVÊTEMENTS DE PAROIS.

Égyptien; pl. I. — Grec; pl. IV. — Persan; pl. XXVIII, XXIX, XXX, XXXI et XXXII. — Mauresque; pl. XXXVII. — Ottoman; pl. XXXVIII. — Moyen âge; pl. XLVI, XLVII, XLVIII et L. — Renaissance; pl. LXXXVIII. — XVI[e] siècle; pl. LXXXIX.

MOSAIQUES.

Grec; pl. IV. — Byzantin; pl. XXXIX. — Moyen âge; pl. XLVI, XLVII et L. — Romano-byzantin; pl. LIV.

VITRAUX.

Moyen âge; pl. LV. — Renaissance; pl. LXXXV, LXXXVI, LXXXVII et LXXXVIII.

FERRURES.

Moyen âge; pl. XLVIII.

INCRUSTATIONS, NIELLES ET MARQUETERIE MÉTALLIQUE.

Indou; pl. XVIII. — Indo-persan; pl. XXII et XXVI. — Persan; pl. XXVII. — Arabe; pl. XXXIV. — XVI[e] siècle; pl. XCVI. — XVII[e] siècle; pl. CVIII, CIX et CX.

ORFÈVRERIE ET JOAILLERIE.

ÉMAUX CLOISONNÉS ET AUTRES, ORFÈVRERIE ÉMAILLÉE, BIJOUTERIE, CISELURE.

Japonais; pl. X et XI. — Indou; pl. XVIII. — Indo-persan; pl. XXV. — Persan; pl. XXVII. — Moyen âge; pl. L. — Russe; pl. LXIII, LXV, LXVI, LXVII, LXVIII, LXIX et LXX. — Moyen âge; pl. LXXII. — Renaissance; pl. LXXIII, LXXIV, LXXX et LXXXIII. — XVI[e] siècle; pl. XCIII, XCIV, XCVI et C. — XVI[e]-XVIII[e] siècle; pl. CII. — XVII[e] siècle; pl. CVIII, CIX et CX.

SCULPTURE.

HAUTS ET BAS-RELIEFS, RÉELS OU SIMULÉS.

Égyptien; pl. I et II. — Grec; pl. IV. — Gréco-romain; pl. V. — Chinois; pl. VII. — Byzantin; pl. XL. — Moyen âge; pl. XLVIII, LIX, LX, LXI et LXII. — Renaissance; pl. LXXXVII, XC et XCI. — XVIIe siècle; pl. CVI. — XVIIIe siècle; pl. CXVI et CXVII.

BOIS LAQUÉS ET BOIS PEINTS.

Chinois; pl. VII. — Moyen âge; pl. LIX, LX, LXI et LXII. — XVIIe-XVIIIe siècle; pl. CXII.

PEINTURES MURALES.

Égyptien; pl. I, II et III. — Gréco-romain; pl. V. — Moyen âge; pl. XLVIII et XLIX. — Renaissance; pl. XCI et XCII. — XVIIe siècle; pl. CIV, CVI et CXI. — XVIIIe siècle; pl. CXIV.

PEINTURES MOBILES.

Chinois; pl. VIII et IX. — Moyen âge; pl. LXII. — Renaissance; pl. LXXXI. — XVIIIe siècle; pl. CXVIII.

PEINTURES DES MANUSCRITS.

Indo-persan; pl. XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV et XXVI. — Persan; pl. XXXIII. — Arabe; pl. XXXV et XXXVI. — Celtico-byzantin; pl. XXXIX, XLI et XLII. — Celtique; pl. XLIII. — Moyen âge, pl. XLIV, XLV, LVI, L, LI, LII, LVII, LVIII et LXII. — Russe; pl. LXIII et LXIV. — Arménien, pl. LXXI. — Moyen âge; pl. LXXII. — Renaissance; pl. LXXIII, LXXIV, LXXV, LXXVI, LXXVII, LXXVIII, LXXX, LXXXI, LXXXII, LXXXIII et LXXXIV. — XVIe-XVIIe siècle; pl. XCVII, XCVIII, XCIX et C. — XVIIe siècle; pl. CXI et CXII.

LA FIGURE HUMAINE SELON LE MILIEU ORNEMENTAL.

Égyptien; pl. I. — Grec; pl. IV. — Japonais; pl. XVII. — Moyen âge; pl. LXII. — Renaissance; pl. LXXXI, LXXXII, LXXXV, LXXXVI, LXXXVII, LXXXVIII, XCI, XCII et C. — XVIIe siècle; pl. CIII, CIV, CVI, CVII, CVIII, CIX, CXI et CXII. — XVIIIe siècle; pl. CXIV et CXV.

CARTOUCHES.

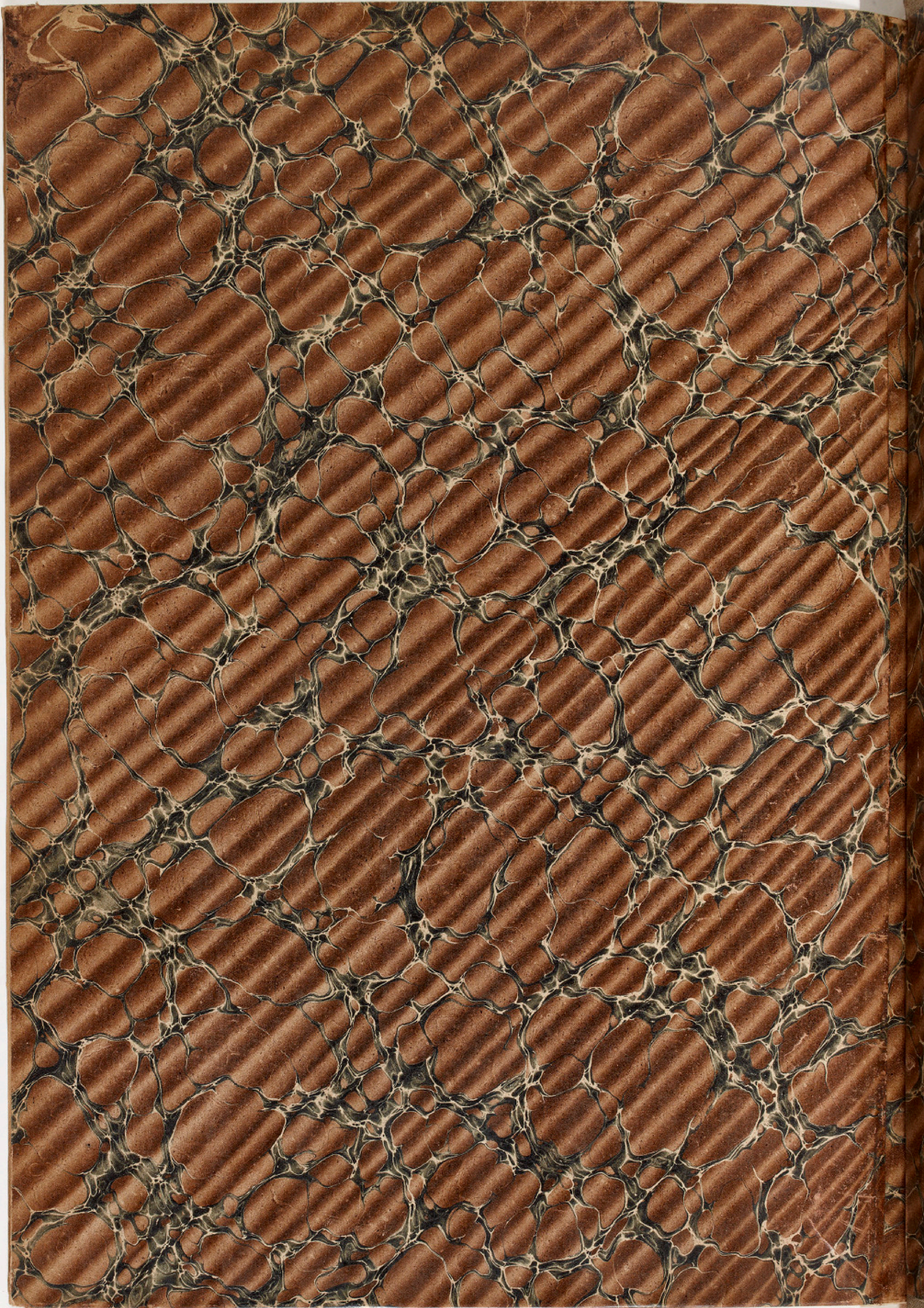
Japonais; pl. XVII. — Renaissance; pl. XC, XCI, XCII, XCIII, XCIV, XCIX et C. — XVIIe siècle; pl. CIV, CV, CVII, CXI, CXII et CXIII. — XVIIIe siècle; pl. CXV, CXVI, CXVII et CXVIII.

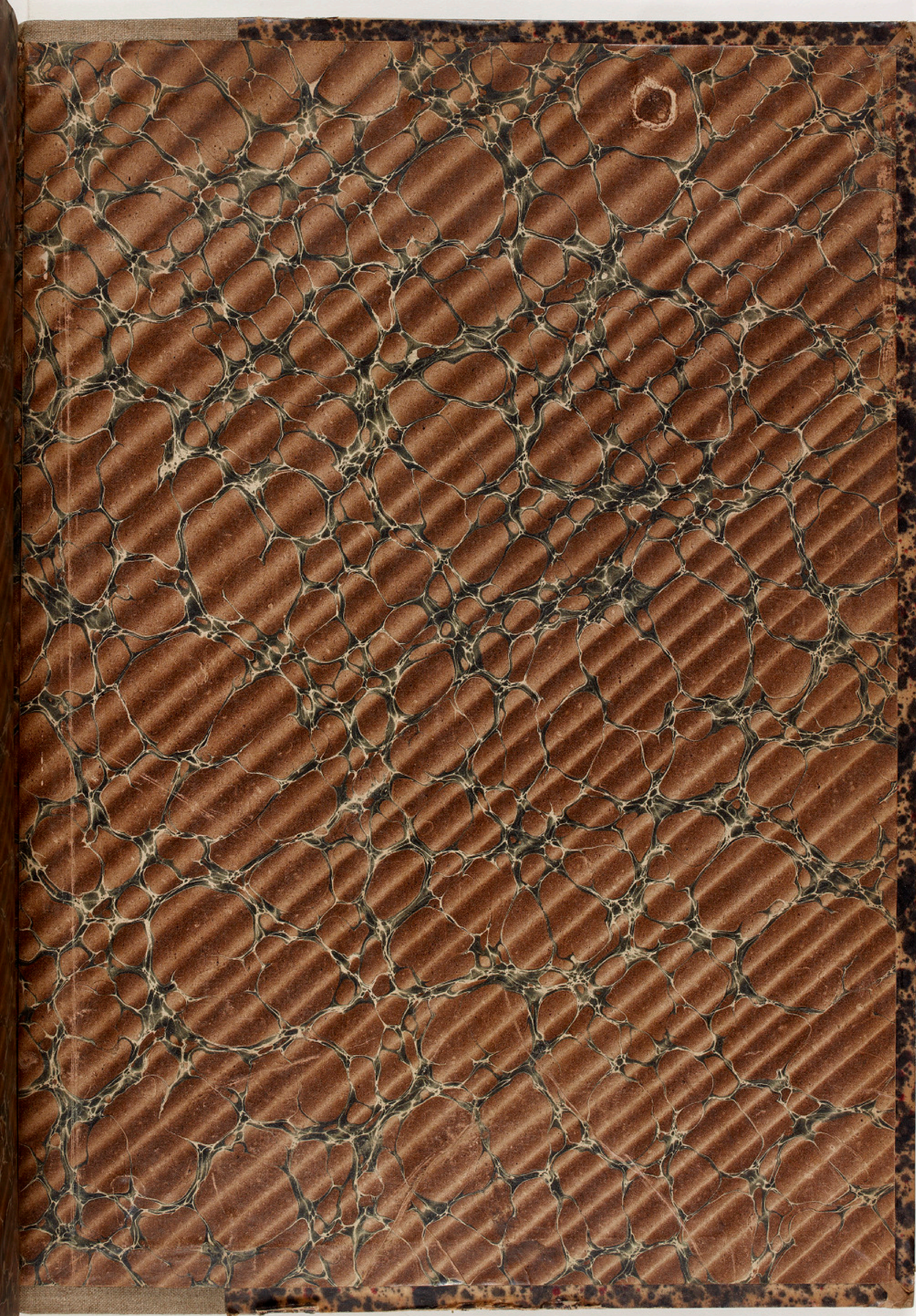


TABLE DES MATIÈRES



DE LA DEUXIÈME SÉRIE.






BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7511 00046031 4

RACINET

L'ORNEMENT
POLYCHROME

2. SÉRIE

PARIS